MONOGRAFIA DE ARTE

SERIE AMERICANA. - 2

GISELDA ZANI

PEDRO FIGARI

EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

LFdeFB

MONOGRAFIA DE ARTE

SERIE AMERICANA. - 2

GISELDA ZANI

PEDRO FIGARI

32 láminas en negro
y una en color

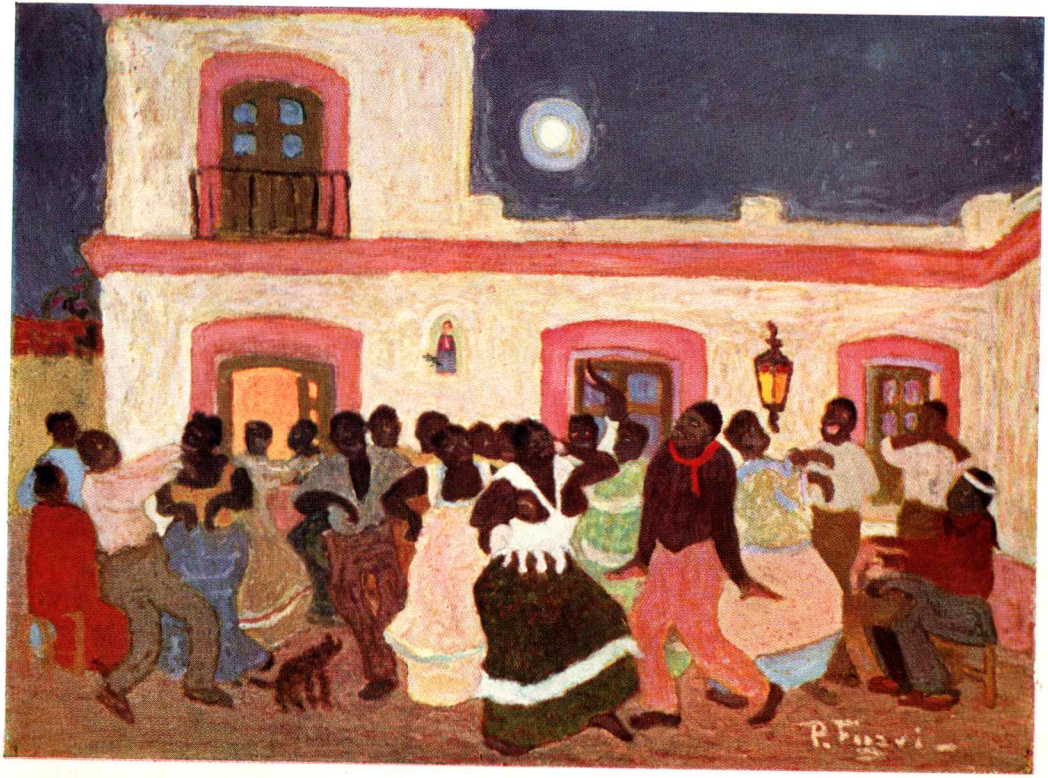
EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

[AdeFB

PEDRO FIGARI

Una tradición no confirmada pero verosímil quiere que antes de la mitad del siglo pasado, un adolescente, venido de las costas mediterráneas, desembarcase en nuestras playas sin proponérselo, arrojado a sus arenas por un terrible temporal que hiciera naufragar el barco que le traía. Le acompañaba un primo suyo también de joven edad. Lo cierto es que don Juan Figari, cuando se dirigía hacia América luego de abandonar el puerto de Santa Margherita Ligure, del cual era oriundo, no pensaba fijar residencia en el Uruguay. El fundador de la familia que hoy lleva su nombre, padre de nuestro incomparable pintor, debió así a un azar lleno de riesgos y a su espíritu de aventura el haber establecido en el Uruguay un linaje cuyos miembros —y entre todos ellos con supremos perfiles don Pedro Figari— enorgullecen a la que fuera su patria de adopción.

Me place comprobar la rotunda ascendencia latina de Pedro Figari, la permanencia en su sangre del asombro que debió reflejar la mirada del padre europeo ante lo inaudito y lo pintoresco de aquel Montevideo que pocos años antes había conquistado su independencia y que en la composición de sus habitantes alternaba la gracia patricia de cuño español, la dulzura y la violencia de los negros, el tesón de los inmigrantes llegados en un momento en que su incorporación definitiva al medio local les permitía convertirse rápidamente en verdaderos hijos de la patria joven. La madre también era italiana y casi una niña. Este hecho nos da la certidumbre de que los años de infancia y adolescencia del futuro pintor transcurrieron dentro de una tradición europea no desvirtuada por la brusca mezcla que a veces resulta del matrimonio entre un hijo de aquel continente y una



PEDRO FIGARI. — CANDOMBE

americana, en el cual, a fuerza de concesiones voluntarias y mutuas se pierden frecuentemente los hilos imponderables de la trama tradicional, hechos de menudos gestos cotidianos, de infinitesimales costumbres, más que de la diferencia de lenguaje o color de ojos y cabello. El que los hijos de tales uniones se conviertan luego en ciudadanos auténticos, sin el menor resabio de extranjerismo, de la patria de nacimiento, sin duda proviene del aplomo que una educación homogénea, no perturbada por diferencias más o menos hostiles entre los padres, les otorga. Pedro Figari fué uno de estos hijos verdaderos de la tierra americana y su misión parece haber sido devolverle, en las creaciones con que su espíritu multiforme se manifestara a lo largo de su vida, los frutos del bienestar y la estabilidad que aquella tierra confiriera al esfuerzo y la inteligencia de sus padres.

Nacido en 1861, le encontramos a los 24 años ocupando un cargo jurídico de responsabilidad y el mismo año recibe la Real Orden de Isabel la Católica. No es todavía abogado; sólo un año después obtiene el título por el cual su familia le ha hecho abandonar —sólo a medias— sus ambiciones artísticas manifestadas desde pequeño. La brillantez de los estudios hace que el mismo año de la recepción del título se le designe Defensor de Pobres en lo Civil y lo Criminal, y es entonces que se inicia el ininterrumpido contacto con los personajes que luego han de vivir una existencia perdurable en las telas de su madurez pictórica.

Si por un lado, los suyos, sin oponerse radicalmente a la vocación artística del hijo, exigían de éste la terminación de sus estudios antes que cualquiera otra actividad, más relacionada con sus aspiraciones, pudiera perturbar la carrera que había elegido, encuentra en la familia de su prometida, la patricia casa de los De Castro y Caravia, atmósfera propicia para la expansión de su temperamento. En aquel entonces la educación de las señoritas de buena familia no era considerada completa sin el cultivo de las bellas artes y las señoritas de Castro sobresalían entre las discípulas de

un brillante maestro, vivo aún, don Wilfredo Sommavilla, pintor italiano de tradición académica que era dueño absoluto de su oficio y poseía un talento innegable. El anciano profesor, aferrado a su tradición, aún hoy lamenta el hecho de que Pedro Figari, entonces, en lugar de discutir con él sobre ciertos tecnicismos y no pasar de algunos ligeros ejercicios, no hubiera aceptado toda su autoridad y disciplina para convertirse "en un verdadero pintor".

Fué, pues, en el maravilloso ambiente de la quinta de Castro —hoy incorporada a los parques públicos de Montevideo y verdadera joya de nuestra época romántica— donde Pedro Figari inició la trayectoria de su vida de artista a la vez que formaba en el seno de aquella familia culta y refinada la que había de ser la suya propia. Hombre fiel a su sangre y a sus sentimientos, parece haber hallado siempre en el círculo nativo y familiar los mejores estímulos para su obra creadora. Luego había de encontrar en uno de sus hijos el mejor acicate para su pintura, el mejor crítico, el seleccionador que se adelantaba al juicio que había de llegarle de otros sobre todas y cada una de sus obras. Pero esto sería muchos años después de aquella iniciación.

Ya casado, en el mismo año de 1886, con doña María de Castro y Caravia, parte hacia Europa y viaja por todos aquellos países cuyos tesoros artísticos e intelectuales pueden cimentar con más vigor una sólida cultura occidental. Y, ya de vuelta en el país natal, unos años más tarde, entra a participar de la vida pública del Uruguay con una intensidad de acción positivamente incomparable. El periodismo le atrae, y funda "El Deber" del que es co-director. El fin del siglo XIX es la época de los procesos sensacionales, de la instauración de nuevas corrientes dentro del pensamiento jurídico, de un humanitarismo que apasiona al público y pone en aprietos a las autoridades cuando se trata de conciliar la palabra de la ley con una opinión pública que se atiene sobre todas las cosas a lo subjetivo, a los móviles, a una mayor elasticidad en el concepto de culpa o de inocencia. Un crimen que conmueve al pueblo y del que se cree culpable a un alférez del

ejército, da oportunidad a Pedro Figari de entablar una tremenda batalla jurídica, defendiendo al inculpado cuya inocencia prueba sólo cuatro años después. Todo esto, que podría parecer ajeno al tema de la carrera artística de Figari, no lo es tanto. No sólo por reflejarse en su obra tanto amor, tanta devota observación de la humilde circunstancia humana, sino porque constituye una prueba de su integridad moral y espiritual, de la enorme riqueza de su temperamento —que podía ejercerse con igual pasión en tan dispares motivos— el hecho de que llegara a descollar en una carrera que no amó nunca, que contrariaba lo que fué su verdadera vocación, que le ausentaba del reposo necesario para ordenar sus imágenes, establecer su estética, preparar sus materiales.

Pero ¿es que acaso abandonó nunca Pedro Figari su condición de pintor? La leyenda del viejo abogado, que, tras haber realizado algunas escaramuzas artísticas —poco valiosas, se ha dicho— en la adolescencia, vuelve a su pretendido pasatiempo después de haber cumplido el medio siglo de existencia, nos parece simplista y falta de verdad, sin contar que contribuye a establecer confusiones lamentables en lo que a su desarrollo como pintor se refiere. El Figari "niño", el Figari "primitivo", el Figari de las figuras "abocetadas" (sic) es nada menos que un hombre que pintó durante toda su vida y, si bien en la primera parte de ella no alcanza su obra la extraordinaria, casi mágica fecundidad de los últimos años ni su manera tan personal, no por esto deja de comportar realizaciones que, por si solas, bastarían para haberle asignado en aquellos tiempos —y aún hoy, entre los artistas que fueron sus contemporáneos— un lugar muy honorífico. Nadie que haya contemplado, larga, minuciosamente, algunas de sus acuarelas o cartones producidos entre 1890 y 1912, podrá dejar de sentir que está ante un pintor de verdad, que con una sola obra podía aspirar a ser valorado elogiosamente por una crítica severa. El naturalismo italiano del siglo pasado es su punto de partida. Estas mismas páginas reproducen una acabada muestra de esta influencia, que es el retrato del artista con su esposa (lám. I). En esta tela, pese a algunas carencias

—por ejemplo, la manera un poco convencional de ocultar el cuerpo del retratado por medio del caballete, ciertas soluciones de valores un tanto duras— ya puede notarse una madurez bastante evolucionada y una nobleza de formas que había de constituir luego una de las cualidades sobresalientes del pintor. Es de esa pintura opulenta, un poco hinchada y donde el arabesco reina, que él parte. Pero aún en sus composiciones más elementales, Pedro Figari da al orden una primacía —recóndita a primera vista— que se impondrá más y más hasta llegar a ser la cifra de toda su obra.

El naturalismo, en las bellas artes, por extraña paradoja, casi siempre llega a rozar los límites de lo barroco. Es como si los cultores fanáticos de lo transitorio, lo puramente anecdótico, cayeran víctimas de su propia idolatría, y llegaran a confundir la transitoriedad de lo contingente, su infinitud, con la serena esencia de lo real, de lo que vale y perdura en sí mismo. Esa voluntad de narración les va llevando a sustituir poco a poco las formas estables, indeclinables, de cada objeto, por las actitudes que se le sobreponen y que le van transformando, insensiblemente, en otra cosa. Del mechón de cabellos que el viento, pictóricamente inaprehensible, agita, hay pocos pasos a las cabelleras que se convierten en hojas —tan frecuentes en los motivos decorativos *art nouveau* como las formas vegetales en la arquitectura barroca—. Las vestiduras, a fuerza de querer reproducir el movimiento casual de las telas, se asemejan a grandes flores, los miembros del cuerpo humano se conducen con la misma indisciplina que las lianas. El detalle fugaz, retorcido sobre sí mismo, termina por devorar el conjunto y la intercambiabilidad mecánica de las formas da cuenta de la verdadera entidad de cosas y seres. Todo esto mediante sutiles o torpes traiciones a la finalidad misma del arte. Figari, que parte del naturalismo y cuyo temperamento tiene muchas afinidades con las formas barrocas de la expresión pictórica, logra sin embargo salvar los peligros de esta doble circunstancia. Y así como la música —una de las artes que, a decir de Eugenio D'Ors, ha estado siempre vinculada a la

constante barroca— se libera de todos los peligros de lo informe y excesivamente subjetivo por medio de la virtud del ritmo y de la melodía, el genial pintor encuentra en su sentido imbatible de la composición y del carácter profundo de sus personajes la mejor arma para combatir toda transitoriedad que pudiera transformarle en un simple narrador de costumbres.

Su sentido de la forma estática que debe dominar y ordenar los elementos dispersos —necesariamente variados y aun contradictorios— de una pintura de escenas colmadas de personajes es lo que le lleva a establecer sus composiciones más frecuentes dentro de las grandes horizontales dominantes en la arquitectura colonial sudamericana. No es por un azar que sus danzas de gauchos, sus candombes, sus milongas, sus escenas históricas se desarrollan sobre todo dentro de los patios de estancia cuyos muros, a manera de telón de fondo, frecuentemente quedan cortados por los límites de la tela y donde el cielo es otro plano horizontal que rima con los aleros, la simetría de las ventanas bajas, los largos zócalos de azulejos. La verticalidad de las figuras toma de ello una fuerza más grande, las distintas actitudes cobran una significación escenográfica y precisa y ya puede moverse con toda libertad, en esa ordenación estricta, el tremendo dinamismo vital de sus negros, el arabesco de los bailes criollos, la agitación de las vísperas de guerrilla.

No nos dejemos engañar por la teoría según la cual la composición horizontal de los fondos, común a casi todos los cuadros de Figari de este género, constituye una limitación. El que sus ojos, habituados a la perspectiva familiar del patio y el caserón criollos, le obligaran a componer así, no nos ha de parecer argumento ante sus cuadros mismos, donde hay una voluntad evidente de someter la dispersión a ese orden feliz, en el que logra los mejores efectos y que se complace en imponer también a sus cuadros de aire libre donde aquel se invierte a veces, irguiendo en verticales precisas los árboles del fondo, la oposición de los valores y el color en las vestiduras, mientras las figuras extendidas en

el friso de las danzas campesinas, los entierros con sus lamentables procesiones, o las caballadas alineadas en elásticas secuencias —cuando no las barras de las nubes o de la luz crepuscular— toman el lugar de las horizontales arquitectónicas de sus otras obras.

Siempre he mirado con desconfianza —Figari me aprobaba por ello— y lo dije una vez, la tendencia casi general que consiste en verle sobre todo como un pintor de costumbres. Ciertamente lo es, y nuestra historia tiene para con él una deuda tan grande como la que tiene nuestro arte. Pero, si, cuando se examina la obra de un pintor, se quiere ser enteramente fiel a su condición específica de artista, es preciso hablar en términos que lo sean de ese mismo arte y no de nociones ajenas a él. Un mismo tema, contado por varios narradores de diversas tendencias o expresión, puede ir desde la crónica policial hasta *Crimen y Castigo*. Lo que incorpora la anécdota al arte es el arte mismo, y no su tema. Y la grandeza de Figari reside, sobre todo, en sus medios expresivos, íntegramente pictóricos, sabios, experimentados. Una encendida escena de candombe puede tener en Figari, si abstraemos el relato, un orden tan firme de estructura, una claridad de lenguaje tan acabada como la más abstracta composición lineal, geométrica y los problemas de valores plásticos estar tan bien resueltos en uno de sus cielos de fuego como en un grabado estrictamente construído.

En una época en que casi todos nuestros pintores fueron tentados por las "marinas", esa pintura falaz en sí misma y que autoriza todos los desórdenes, Figari, manteniendo en sus ojos la curiosidad y la sorpresa de un europeo ante las costumbres, los paisajes, el color de nuestra tierra, vuelve sus espaldas al mar y a sus engañosos reflejos y quiere incorporar sus impresiones visuales a un orden inteligible y esencialmente pictórico. Sabe que por el camino del academismo no encontrará nada que pueda expresar aquello que es característico de lo que sus ojos ven. De ese modo no podría sino prestar fórmulas nacidas bajo otra luz a lo que

arde bajo ésta que percibe. Mas no por ello comete el error de inaugurar una manera determinada, primitiva, que habría sorprendido, tanto como sus temas, a un ambiente extranjero, en un fácil juego de exotismo. Así, en su obra primera, mientras va realizando su propia experiencia —no *según* la experiencia que, simultáneamente, llevaban a cabo los pintores europeos modernos sino *paralelamente* a éstos, va desechando algunos de los principios aprendidos, desarrollando otros, inaugurando algunos, siempre con admirable libertad y dentro de una estética propia.

La continuidad del esfuerzo experimental es un hecho innegable en la obra de Figari. A lo largo de aquellos años de su primera evolución, muchos temas repetidos nos dan testimonio de este proceso. Éstos se hallan estudiados en todas sus posibilidades, llevados algunos de ellos hasta el olvido salvador de la primera anécdota, a la creación del gran tema final, donde sólo el carácter esencialmente plástico de sus elementos dice una verdad ya liberada de todo afán de representación.

Hace poco yo miraba en la colección de la señora María Elena Figari de Regidor dos obras de Figari. Una de ellas, una deliciosa acuarela realizada a fines del siglo pasado, representa una esquina bien conocida del antiguo Montevideo: el "Mercado Viejo". Ya en esta obra las calidades de color y de finísimo dibujo son excepcionales, así como la extremada libertad que le llevaba, para obtener efectos especiales, a incorporar a la acuarela numerosos toques de gouache que darían mayor densidad al color —nótese cuán lejos se halla esto de la simple voluntad de reproducción— y peso mayor al juego de valores. Pero toda ella está como sujeta al tema. Pintado veinte años más tarde, éste mismo, confiado a la memoria, vuelve a aparecer en un pequeño óleo. Esta vez la luz es nocturna, y la mayoría de los detalles están siendo olvidados. Pero nadie dejaría de reconocer el lugar original. Ya en la etapa más depurada de su arte —y esta vez casi cuarenta años lo separan del momento de la primera observación—, una de sus telas más ricas y madu-

ras, que pertenece al arquitecto Rafael Ruano, vuelve al objeto de aquella primera acuarela y se ofrece ante nuestros ojos un verdadero milagro pictórico. Sólo la implantación de los edificios es igual. Ningún detalle particular es el mismo. La luz, ahora meridiana, luz rojiza de siesta en la ciudad casi desierta, envuelve y afirma formas y colores que valen por sí mismos, que tienen una razón de ser puramente pictórica, una razón de ser que nada debe a la trascripción minuciosa del *relato* inicial.

Así procedía aquel hombre que al frente de su libro *Arte, estética, ideal* (1912), uno de los dos primeros que, versando sobre este tema, aparecieron en el Uruguay, colocó una frase que bien puede ser clave de su actitud espiritual y artística: *A la realidad, mi más alto homenaje.*

La realidad, la verdadera, la que comprende la integral circunstancia humana de materia y espíritu —no aquella pretendida realidad, limitadora y seca, que tanto habían esgrimido y desfigurado los teóricos naturalistas de las artes y las letras—, era la gran pasión de este hombre dotado de una inteligencia clara, capaz de encauzar fructuosamente su exquisita sensibilidad artística. Ceñido a su culto, se inicia en sus mejores secretos y, dueño absoluto de sí mismo, le rinde homenaje en todas las actividades de su vida. Su origen latino se manifiesta a través de su permanente fidelidad al "Age quod agis" romano. Este entregarse denodadamente, a través de toda lucha, a aquello que está haciendo, le salva de las vaguedades y confusiones imperantes en su época y que tan terribles frutos han dado en el mundo actual. Como abogado, se da de lleno a los imperativos de su carrera, a pesar de no amarla. Como legislador —en 1896 es elegido diputado y en 1898 forma parte del Consejo de Estado— se ocupa de las más avanzadas reformas sociales, polemiza contra la pena de muerte, promueve movimientos populares de opinión cuyo peso se hace sentir en las orientaciones políticas de su país. Como hombre de pensamiento publica libros y participa en el periodismo de la época con relieves singulares; como animador de las artes es centro

de un fervoroso núcleo que frecuentan los más jóvenes talentos de su medio y es en su casa donde se debaten los problemas estéticos más apasionantes y se forman vocaciones que luego darán lustre a las artes del Uruguay. Es su contertulio asiduo el admirable pintor Carlos Saez, cuya obra se configura con el mejor naturalismo italiano, y que ha de morir a los 23 años, dueño ya de una expresión pictórica felicísima; Pedro Blanes Viale, que llegó a una intimidad filial con Figari; Milo Beretta, pintor impresionista hoy desaparecido, exquisito amateur y animador artístico, de gran influencia hasta el día de su muerte, y muchos otros nombres ya ilustres.

Pintor, analiza, estudia, trabaja mucho. Pues aunque el ritmo de su producción de entonces luego había de parecer modesto al comparársele con el de sus últimos años, nunca deja de pintar. Y, sobre todo, profundiza hasta las raíces, para desecharlas, aquellas tendencias que no se avienen con su temperamento ya definido. En muchas de sus conversaciones con Milo Beretta el tema obligado era la discusión que ambos sostenían con respecto a las teorías impresionistas. Ya entonces afirmaba Figari su repudio ante las limitaciones que implicaba una pintura cuya finalidad era apresar los aspectos más fugaces de la naturaleza, disolver la solidez de los objetos en una atomización infinita de la luz y el color.

Existen muchos pequeños cuadros de esa época que revelan cómo el gran pintor uruguayo se iba haciendo cada vez más dueño de su instrumental pictórico, cómo ya incorporaba a sus paisajes una noción más corpórea, más densa que la de aquel impresionismo que comenzaba a ejercer su influencia en muchos pintores del Río de la Plata. En particular uno de ellos —un pequeño paisaje pintado sobre cartón sin preparar, como casi todas sus obras— que perteneció a la colección de sus sobrinas, las señoritas de Lacueva Castro, y constituye un estudio de *sous-bois* armonizado en verdes y ocres en dibujo extremadamente sensible, muestra lo mejor de estas calidades de tensión y equilibrio que per-

miten al juego de la luz informar el realismo y la poesía de aquella escena, sin que una sola de las formas se debilite, sin que uno solo de los valores se disuelva. Este cuadro, como otros de la misma época, lleva la firma de *Merlín* —modestia o humorismo de experimentador— y no contiene otras figuras que las vegetales.

En el período que se inicia en torno a 1885 y se prolonga hasta 1912, o más tarde, aunque no son muy frecuentes los paisajes sin figuras humanas o animales, realiza varios de ellos, todos de factura muy consistente. Son verdaderos estudios. Pero mientras en las acuarelas hace una labor minuciosa y documental, en los óleos tiene desde entonces una libertad que no habría de detener su desarrollo creciente hasta la muerte del artista.

Uno de los tecnicismos siempre usados por Figari y cuya adopción se ha querido ver como un reflejo de la influencia de Vuillard —pintor con el cual, por otra parte, tiene coincidencias de temperamento— es el uso del cartón sin preparar que absorbe el aceite de los colores dándoles la doble ventaja de conservar toda la riqueza de empaste, toda la sinuosidad de toque que son patrimonio del óleo, sin ninguno de los brillos engañosos, capaces de añadir efectos involuntarios en el pintor, o utilitariamente calculados, al cuadro que se desea sobriamente desprovisto de lo que no sea el color mismo. Figari pintó sobre este material desde sus comienzos.

La pasión de Figari por el color nunca fué desmentida a lo largo de su obra. En su pintura, el color establece los volúmenes: en el color se alimenta y se fortifica el dibujo; con el color se implantan las perspectivas, se crean los valores, se personifican los caracteres. Hay muchas de sus obras primitivas en las cuales se evidencia una voluntad muy expresa de estudiar problemas de claroscuro y algunas en que la matización de los grises casi monocromos parece provenir tanto del deseo de dar la máxima veracidad de ciertas escenas urbanas (véase la lámina II, perteneciente a la colección del señor Fernando Pereda, prodigio

de realidad y de melancolía), como del afán de agotar las posibilidades de las gamas más bajas y neutras del color.

Esta sabiduría colorística, cosechada en tantos y repetidos ejercicios, había de llevarle a la extraordinaria y refinada floración de sus tonalidades en el período comprendido entre 1920 y 1938, año de su muerte.

Lejos de ser un colorista violento e indisciplinado, Figari aporta a la pintura de su madurez una sutileza estremecida, civilizadísima, sensible en grado extremo. Si lo orgiástico está en sus temas —sobre todo en sus pinturas de ambientes negros y en sus escenas de las guerras civiles rioplatenses— es por medio de las más finas armonías, por las más sutiles matizaciones que obtiene el ardoroso efecto general. Su color nunca es directo, primitivo, plano. Sólo recurre a los colores puros cuando quiere insistir sobre un contraste —casi siempre indispensable para un problema de composición o de ambiente— o establecer por ellos una relación de orden histórico o psicológico. El primer caso está muy bien ilustrado por el cuadro reproducido en la lámina IX, que pertenece a la colección del señor Alberto Zum Felde, en el cual la perspectiva está resuelta sobre todo por los colores: el bermellón puro del traje de la esclava reina *aleja* sensiblemente el pálido amarillo y el celeste de las figuras de las damas que están en el segundo plano, vueltos aéreos por el generoso empleo del blanco de zinc. Para el segundo caso, véase el desbordante empleo de los rojos en casi todos los cuadros inspirados en la época rosista, que parecen querer empapar en la idea de la sangre la psicología del espectador.

Su empleo constante de enormes cantidades de blanco de zinc para graduar y carbonizar los colores ha sido atribuído a la misma fuente que el de los cartones sin preparar: a la influencia de Vuillard. Es preciso no olvidar que Figari fué siempre fiel, desde el comienzo, a ambos usos. Hay pruebas de ello, pero quizá la mayor es que tal uso corresponde a una necesidad de su realismo pues nada coincide tanto con el verdadero color, la verdadera luz de la tierra rioplatense,

como esa opacidad, esa mitigación de los colores —aun los más violentos en sí mismos— que sufren todos los objetos en una tierra sin veranos ni inviernos excesivos, donde una claridad otoñal o moderadamente primaveral, subsiste a través de cuatro estaciones más reales en el calendario que en el clima.

El gran descubrimiento de fidelidad a la atmósfera rioplatense es en Figari el de su preferencia por la luz del atardecer. Esa luz que no disuelve los objetos como la del pleno sol caro a los impresionistas, esa luz que permite a las formas vivir por sí mismas y sin sombras, es lo que confiere a su pintura la calidad nostálgica que la hace tan solidaria con nuestra música popular o campesina, con la psicología solitaria y orgullosa de nuestras gentes de campo que son las que van manteniendo más viva nuestra tradición histórica. Pero también es la luz que conviene a toda voluntad de permanencia dentro de lo estrictamente pictórico. Sus figuras y sus paisajes se mueven dentro de ella, si, con un dinamismo potente, a veces desenfrenado. Pero una profunda soledad aísla a cada uno de sus elementos, le da una eternidad no conocida por las formas que viven de un rayo de luz que puede morir segundos después. Y es por esa seguridad de la luz que da aplomo y vigor a cada una de sus figuras, que puede, después, establecer dentro de lo integral de cada una de sus composiciones la fina coreografía de la escena, la riqueza de su anecdoctismo, tan trascendido y depurado.

Cuando una vez, Julio Supervielle —por gran poeta gran reconocedor de calidades y uno de los primeros exégetas que tuviera el pintor— le hablara a éste de la magia de su luz, Figari le dijo: "Es la luz del recuerdo". He ahí, para las artes que parten de la experiencia, el secreto de lo definitivo. Dejar que los recuerdos vuelvan, depurados, trayendo la esencia ya indeleble de las cosas. Esto era lo que pedía Rainer María Rilke al joven poeta que le consultaba. ¡Cuán alejado está este amor por las formas que viven una vida perdurable en el recuerdo del artista —y que así se hallan

libres de toda contingencia— de la insegura ambición y la falta de amor que llevan a fijar, vacilantemente, aquello que no se sabe siquiera si ya no está muriendo!

En esta obra de amor y de pureza artística arraiga una circunstancia extraña, que miramos con religioso respeto, de la vida y del arte de Figari; la colaboración intensa de su hijo Juan Carlos con el gran pintor. Este hombre joven, sensibilísimo y de una capacidad artística excepcional, cuya brillante carrera de arquitecto y de pintor no había de alcanzar plena madurez por la brusquedad con que la muerte lo arrebatara a los treinta años, fué recogiendo al lado de su padre, durante su vida breve y fecunda, todas las enseñanzas, todas las experiencias, toda la riqueza temperamental de éste. Y ya hombre, identificado con él por una estrecha comunidad afectiva y estética, fué para el artista genial como un espejo vivo, como una objetivación tangible de todo lo que necesariamente queda a veces en la intención de un creador. El arquitecto Juan Carlos Figari cumplió una misión difícil y compleja ante el autor de sus días. Le fué juez y estímulo, le ayudó a ver lo que era más perdurable en su arte, le dió una como prolongación de juventud que hizo posible la extremada frescura, la contemporaneidad de la obra de su madurez. Llegó a colaborar con él directamente en cuadros que llevan la firma de ambos, caso que creemos único. Y su padre le perdió cuando, en 1927, ya su obra no podía volverse atrás, cuando ya no le quedaban experiencias por realizar. El ciclo de ese misterio de amor, desdichadamente tan escaso entre padres e hijos, estaba cerrado, y la obra de Figari había alcanzado una maduración radiante.

Las cuatro mil obras que ha dejado Figari —no ha faltado quien ha juzgado esta cifra excesiva, y, sin comprender que, en la obra de un artista tan maduro, tan pleno, tal como en la proposición dialéctica, la cantidad se convierte en calidad, ha aconsejado a los suyos la destrucción parcial de la obra, sin que esto, claro está, fuera aceptado por descendientes tan enamorados y respetuosos de la obra del padre genial— pueden dividirse en menos de una decena de temas dominan-

tes. Para cada uno de estos temas Figari encontró un lenguaje preciso, necesario.

En aquel gran friso de nuestra tradición se inscriben los leit-motiv que él animara: Los candombes, las soledades pampeanas, las escenas callejeras, las danzas gauchas, las escenas históricas, las milongas, los salones federales, los barrios de la Restauración, los toros. Encuentra, con una felicidad excepcional, el elemento pictórico que debe necesariamente dominar en cada uno de ellos para lograr el máximo de conformidad con lo real.

Fija y extrema caracteres de sus escenas de negros —invadidas por una muchedumbre que él amó en cada uno de sus representantes, con tierno humorismo y con la plena experiencia que le permitió su contacto con el pueblo más humilde a través de su actividad de Defensor de Pobres— por medio de un dibujo incisivo, riquísimo, realizado en el color mismo, obtenido por la misma dirección que a cada pincelada imprime. Por ser en esta serie donde se hallan más presentes las calidades de dibujo que le han sido tan frecuentemente negadas, es que hemos querido dar fe de ellas en detalles extraídos de las obras que la constituyen. Así en las láminas IV, V, VI y VII —sobre todo en estas dos últimas— se establece un testimonio innegable de ello.

El sentido de la soledad casi prehistórica de la pampa es obtenido por Figari magistralmente por la calidad pétrea de las nubes, por las grandes horizontales de la tierra, por el empequeñecimiento de las figuras y su recogimiento en sí mismas (ver láminas X y XII), por la desmesura de los cielos, la majestad de los milenarios ombúes, por esa sensación de planeta que gira en el espacio que él confiere a la tierra combada por el horizonte y que llena de un silencio grave a todo aquel que contempla nuestro paisaje.

Las escenas callejeras son realizadas con una pobreza voluntaria del trazo y del color que deja lugar a la presencia espectral de la soledad de aquellas grandes aldeas que fueron Montevideo y Buenos Aires en los comienzos del siglo pasado. Las figuras humanas y animales, más que poblar

aquella soledad, la acentúan en su escueta relación de gestos y actitudes (ver lámina XXV).

Las danzas gauchas, con todo lo que tienen de decorativo y colectivamente ritual se valen de los fondos arquitectónicos, simétricos y sencillos en que las encierra, para que sus círculos, sus espirales, sus triángulos tengan una viva razón de ser en la composición misma (ver láminas XXI, XXII y XXIII). Nunca se hace más fino, más ingrávido el color que en la blanda oposición de los trajes luctuosos de los gauchos y los percales floridos de las chinas, en la complementación de las casas encaladas de tonos tiernos con las tonalidades del cielo que una luna de nácar —"luna de enfrente", como la de los admirables poemas de Jorge Luis Borges— anima y relaciona con la escena que ella preside.

Las escenas históricas piden al pintor el exacto y nervioso vigor que las transforma de texto muerto en documento vivo, el arabesco de las caballadas en actitudes en las cuales el dibujo fiel derrocha y agota sus posibilidades (ver lámina XVI).

En las "milongas" y en los salones federales es donde se encuentran los extremos opuestos de la facundia de Figari. Ante las primeras, más cercanas a él en el tiempo puesto que aún perdura alguna de ellas en nuestras ciudades, no siente la necesidad de una ordenación imperativa, y es así que en esta serie sobresale ante todo la observación de los tipos habituales de aquellos ambientes. Es en ellas donde hay quizá más ironía y un mayor anecdotismo (ver lámina XXX). Por el contrario, en los salones federales, que constituyen a la vez que una evocación mucho más lejana la expresión viva de una tradición, un orden estricto de ritmos preside las escenas e impone su geometría a esos cuadros casi todos imbuídos de un rojo sanguíneo, simbólico á la vez que históricamente verdadero, que a no contar con lo estructural de la composición quizá se habrían anegado a una excesiva primacía de la atmósfera misma (ver láminas XXVI, XXVII, XXVIII y XXIX). Es necesario observar el profundo orden, el equilibrio, tan occidental, del cuadro re-

producido en la lámina XXVII. Es una de las obras de Figari que denotan más feliz seguridad.

Por este sentido de la adecuación de los medios expresivos, por ese espíritu de equilibrio, es por lo que puede decirse que Figari, además de un historiador pictórico de nuestra vida pasada y un fijador de lo más pintoresco y verdadero de la atmósfera rioplatense, fué un gran pintor occidental, uno de los grandes europeos de nuestro siglo. Y en esa fidelidad a la tradición más auténtica de nuestra cultura, que es la de la europa occidental, radica la grandeza de su lección. Parte del gozoso naturalismo italiano, pero se encuentra luego como en su casa en la tendencia más racional, más depuradora que informa el arte moderno de Francia. La tradición española vive en la anécdota colonial de sus temas, en su tipificación de nuestra gente de campo. La recoge allí mismo y le da el lugar correspondiente. No podría, sin traición a su propia autenticidad, haber buscado fórmulas que llevaran la originalidad hasta un retroceso en el plano cultural en que él mismo se había formado. Fué fiel a éste y realizó una obra sutil y compleja, tan inteligente y fecunda como la de incorporar lo nuestro, los documentos de nuestra vida y su propia experiencia de pintor, dándole así universalidad, al más depurado arte europeo contemporáneo.

Es necesario meditar mucho, sin prejuicio y, por encima de todo, desconfiando de fórmulas intelectuales demasiado fáciles, en la profunda fidelidad a la composición racial del Río de la Plata que se prueba asumiendo la responsabilidad de sentirnos, a la vez que hijos fieles de América, continuadores de una cultura que anima lo mejor de nuestra sangre. Estamos en realidad mucho más cerca culturalmente de la Europa occidental que de las muertas culturas indoamericanas, tan lejanas en el tiempo, que sólo mediante mucha imaginación, muchas trampas sentimentales, muchas concesiones al reino de la suposición y de lo arbitrario podríamos realizar un intento de revivirlas en nuestras discipli-

nas humanistas. Bievenida sea la arqueología mientras no quiera invadir el campo de lo que está vivo y en proceso.

Los Estados Unidos de Norteamérica lo han comprendido así, y vemos a los mejores representantes de su cultura empaparse en las más perdurables esencias occidentales a la vez que buscan y desarrollan su propia expresión. Se trata ante todo del aprovechamiento de un precioso instrumental humanístico que es necesario utilizar asimilándose sus realizaciones y haciendo que éstas fructifiquen en nuestro propio suelo.

No sabemos si Figari se planteó estos problemas en los mismos términos. A menudo acontece que el artista, siempre que no renuncie a su inteligencia, se adelanta por medio de una intuición genial y por virtud de una sensibilidad que ejerce su calidad receptiva en el tiempo, a las conclusiones de los filósofos. Así como un profundo amor, un profundo conocimiento de la realidad social, de la circunstancia humana de los países del Plata convirtió su pintura en un arte preñado de profunda significación sociológica —sin que él se lo propusiera jamás y sin que nunca su arte se resintiera de consignas políticas disfrazadas de humanitarismo— su identificación espontánea con la cultura y el arte de las razas que más influencia han tenido en el pensamiento americano se adelantó en muchos años a las concepciones que ahora percibimos como únicas valederas para el camino que habremos de tomar hacia el desarrollo y el cultivo de la grave herencia que nos ha correspondido en la historia.

¿Cómo habrán de recoger su enseñanza los jóvenes artistas sudamericanos? En su aspecto práctico, el problema deja de ser tan complejo. Cuando hablamos de una pintura culta, de un arte culto, no hacemos referencia a la necesidad que puedan tener los artistas de una cultura humanística superior, aunque ésta nos parece siempre muy útil. Pero sí al mejor patrimonio de esta cultura, que es siempre, en el fondo, de esencia moral. Para el arte éste consiste, sobre todo, en la fidelidad a los medios intrínsecamente pertenecientes a la expresión hacia la cual el artista ha sido lla-

mado. Consiste en no dejarse tentar por tal o cual forma intercambiable y que lleve a incorporar cualidades excesivamente literarias a la pintura, pictóricas a la escultura. Consiste en asimilar todas las tradiciones utilizables y nobles, para que solamente después de ser dueño de ellas pueda el artista sentirse libre y capaz de buscar su propia expresión.

Por este camino anduvo el genial americano que se llamó Pedro Figari, y su obra ya no ha de morir.

Por este camino seguramente hubiera él guiado a los más jóvenes y más inquietos de sus compatriotas uruguayos y argentinos —que Figari, en espíritu, perteneció a las dos patrias— y lo mejor que pueden hacer unos y otros es seguir el ejemplo de aquel extraordinario pintor.

Los mejores de una y otra nación ya lo hacen, y no es necesario alarmarse ante el número de los que no han comprendido el valor de un lenguaje universal de la cultura y el arte. La realidad misma los llevará a admitir que sólo por ese camino de disciplina, de trabajo incesante, de fidelidad a las raíces raciales de su sensibilidad, podrán alcanzar una expresión susceptible de afirmarnos artísticamente, con el lugar que nos corresponde, en la historia de la cultura.

Así como Figari no imitó la obra de nadie, no es su manera lo que habrá de imitarse, sino su experiencia viva.

El opulento patrimonio de su obra tan vasta está ahí, ofrecido a una investigación ardiente.

GISELDA ZANI.

RECONOCIMIENTO

Agradezco de todo corazón a las señoras María Elena Figari de Regidor y Delia Figari de Herrera, a las señoritas Isabel y Emma Figari Castro y muy especialmente al Profesor Pedro Figari (hijo), el valiosísimo aporte de datos biográficos, anécdotas, fotografías y la generosidad con que hicieron posible para mí el estudio directo de la mayor parte de la obra de su señor padre.

De la misma manera, quiero expresar mi gratitud a los señores Arqto. Rafael Ruano, Alberto Zum Felde y Fernando Pereda quienes autorizaron la reproducción de obras pertenecientes a sus colecciones particulares.

Todo ello hizo posible esta edición.

Las reproducciones que figuran con los números II, III, IV, V, VI, VII y IX, fueron realizadas por la señorita Ilse Mayer, artista fotográfica de excepcional jerarquía.

G. Z.

DATOS BIOGRAFICOS

1861. *Nace en Montevideo el 29 de Junio, siendo sus padres don Juan Figari de Lázaro y doña Paula Solari, ambos italianos, oriundos de Santa Margarita (Génova).*

1886. *Obtiene al título de Abogado.*

1886. *Contrae matrimonio con doña María de Castro Caravia.*

1886. *Emprende un prolongado viaje a Europa.*

1896. *Es elegido Diputado por el Departamento de Rocha.*

1898. *Entra a formar parte del Consejo de Estado.*

1898. *Proyecta la ley de creación de la Escuela de Bellas Artes. Defiende su proyecto desde la prensa.*

1899. *Es elegido Diputado por el Departamento de Minas. Ocupa la Vicepresidencia de la Cámara de Representantes.*

1901. *Es elegido Presidente del Ateneo. Desde ese cargo que ocupa por varios períodos promueve varias adquisiciones y certámenes artísticos.*

1909. *Es nombrado miembro del Directorio de la Escuela Nacional de Artes y Oficios.*

1913. *Realiza un viaje a Francia.*

1914. *Es elegido Socio Honorario de la Sociedad de Artistas Uruguayos.*

1915. *Es designado miembro del Comité France-Amérique.*

1915. *Es nombrado asesor Letrado de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.*

1915. *Se le nombra Director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, encargado de su reforma según el plan que presentara ante su Consejo Directivo, en 1910, sobre Enseñanza Industrial.*

1921. *Se radica en Buenos Aires, entregándose de lleno a la pintura, que ha cultivado desde joven.*

1924. *Es miembro fundador de la Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires.*

1925. *Se dirige a París, donde permanece nueve años y desde donde proyecta y organiza exposiciones en Europa y América.*

1930. *Obtiene el Gran Premio de Pintura en la Exposición del Centenario del Uruguay.*

1930. *Obtiene una Medalla de Oro en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla.*

1933. *Regresa al Uruguay.*

1933. *Es nombrado Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay. Desde ese cargo se esfuerza por lograr el libre intercambio artístico entre la Argentina y el Uruguay.*

1934. *Hace un viaje a la Argentina, que le recuerda sus primeros triunfos como pintor.*

1938. *Realiza un viaje a Buenos Aires donde expone sus cuadros en las salas de la Sociedad Amigos del Arte.*

1938. *24 de Julio. Tres días después de su regreso a Montevideo fallece.*

Usó como periodista el seudónimo de Lope López y como pintor firmó sus obras P. Figari, P. Weber, o P. Merlin.

Algunas publicaciones literarias:

Proyecto de transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios en Escuela Industrial. Imprenta de los Talleres de la Escuela. Montevideo. 1910.

Arte, Estética, Ideal. Ensayo filosófico. Imprenta Juan J. Dornaleche. Montevideo. 1912.

Champ ou se developpent les phenomenes esthétiques. Bulletin du Groupement des Universités et Grandes Ecoles de France. Imprenta Hachette. París. 1913.

Arte, Técnica, Crítica. Conferencia leída en el Ateneo de Montevideo el 15 de Junio de 1914, patrocinada por la Asociación Politécnica del Uruguay. Imprenta Peña Hnos. Montevideo. 1914.

Plan General de la Organización de la Enseñanza Industrial. En-

comendado por el Gobierno del Uruguay. Imprenta Nacional. Montevideo. 1917.

Enseñanza Industrial. Informe presentado, sobre este tema oficial, al Segundo Congreso Panamericano del Niño, celebrado en Montevideo. Realizó este trabajo en colaboración con su hijo, el arquitecto Juan Carlos Figari Castro. Fué aceptado por aclamación y aconsejada su aplicación a los gobiernos de los países participantes. Imprenta Dornaleche Hnos. Montevideo. 1919.

Art, Esthétique, Ideal. Traducido al francés por Charles Lesca con un prólogo de H. Delacroix. Imprenta Hachette. París. 1920.

Essai de philosophie biologique. Art, Esthetique, Ideal. Traducido al francés por Charles Lesca con un prólogo estudiando las doctrinas del autor de Désiré Roustan. París. 1926.

El Arquitecto. Ensayo poético con acotaciones gráficas del autor. Imprenta Le Livre libre. París. 1928.

Dans l'autre monde. Traducido al francés por Charles Lesca e ilustrado por el autor. Ediciones de la Revue de l'Amérique Latine. París. 1930.

Historia Kiria. Ilustrado por el autor. Imprenta Le Livre Libre. París. 1930.

Exposiciones realizadas:

1921 *Galería Muller. Buenos Aires.*
1921 *Salón Maveroff. Montevideo.*
1923. *Comisión Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.*
1923. *Galería Druet. París.*
1924. *Hotel Carrasco. Montevideo.*
1924. *Salón Witcomb. Buenos Aires.*
1925. *Salón Catelli. Montevideo.*
1925. *Sociedad Amigos del Arte. Buenos Aires.*
1925. *Galería Druet. París.*
1926. *Galería Manteau. Bruselas.*
1926. *Claridge Gallerie, Londres.*
1926. *Colegio Nacional. La Plata.*
1926. *El Círculo. Rosario.*
1926. *Sociedad Amigos del Arte. Buenos Aires.*

1926. *Salón del Franco. Museo Galliéra. París.*
1927. *Galería Druet. París.*
1928. *Sociedad Amigos del Arte. Buenos Aires.*
1928. *Convivio. Buenos Aires.*
1929. *Legación del Uruguay. París.*
1929. *Nuevo Salón. Buenos Aires.*
1929. *Asociación Wagneriana. Buenos Aires.*
1929. *Nuevo Salón. Rosario.*
1929. *Nuevo Salón. La Plata.*
1930. *Exposición del Centenario. Montevideo.*
1930. *Exposición Ibero-Americana. Sevilla.*
1932. *Exposición de la Olimpíada. Los Ángeles.*
1934. *Sociedad Amigos del Arte. Montevideo.*
1934. *Sociedad Amigos del Arte. Buenos Aires.*
1937. *Primer Salón Nacional. Montevideo.*
1938. *Sociedad Amigos del Arte. Buenos Aires.*
1943. *Galería Greco. Buenos Aires.*
1944. *Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires.*

Después de su fallecimiento sus telas han sido expuestas en:

1942. *Feria Panamericana. Casa Macy. Nueva York.*
1943. *Exposición de las adquisiciones de Arte Latino Americano del Museo de Arte Moderno. Nueva York.*

Museos en que figuran obras suyas:

Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Histórico, Buenos Aires.
Colonial, Luján (Rep. Argentina).
Ricardo Güiraldes, San Antonio de Areco (Rep. Argentina).
Jockey-Club, Buenos Aires.
El círculo, Rosario (Rep. Argentina).
Luxemburgo, París.
Arte Moderno, Nueva York.
Bellas Artes, Houston (Texas, EE. UU.).
Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
Jockey-Club, Montevideo.
Bellas Artes, Mercedes (Uruguay).

LA de FB

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Argentina:

AÍTA, ANTONIO: Revista *Nosotros*, Buenos Aires, Setiembre 1925.

AGOSTO, J.: *El Mundo*, Buenos Aires, 25 julio 1938.

AMADOR, FERNÁN FÉLIX DE: *La Época*, Buenos Aires, 26 marzo 1921.

— *La Época*, Buenos Aires, 5 junio 1923.

— *La República*, Buenos Aires, 7 agosto 1924.

— *Carátula*, Buenos Aires, 19 diciembre 1925.

AMENÁBAR, JULIÁN DE: *El Hogar*, 20 julio 1934.

AMORIM, ENRIQUE: *El Hogar*, Buenos Aires, 5 agosto 1938.

BORGES, JORGE LUIS: *Criterio*, Buneos Aires, 27 agosto 1928.

— "Figari", Colección *Los Nuevos Valores Plásticos de América*, Ed. Alfa, Buenos Aires, 1930.

"BOY": *La Nación*, Buenos Aires, 14 noviembre 1937.

BRUGHETTI, ROMUALDO: "P. Figari, precursor", *La Nación*, 16 abril 1939.

— De la joven pintura rioplatense, Ed. *Plástica*, Buenos Aires, 1942.

BUTLER, HORACIO: (Reportaje), *La Nación*, Buenos Aires, 30 julio 1928.

CAILLET-BOIS, HORACIO: *La Capital*, Rosario de Santa Fe, 18 noviembre 1926.

CARAFFA, BRANDÁN: *Proa*, Buenos Aires, Nº 12.

CÓRDOVA ITURBURU: *Mundial*, Buenos Aires, 22 octubre 1934.

COSSÍO DEL POMAR, F.: *El Diario*, Buenos Aires, junio 1929.

DELHEZ, VÍCTOR: *Criterio*, Buenos Aires, 26 setiembre 1929.

DONNIS, CAYETANO: *La República*, Buenos Aires, 26 junio 1921.

EIRIZ MAGLIONE, E.: *Tribuna Libre*, Bs. Aires, 28 octubre 1932.

— *Tribuna Libre*, Buenos Aires, 18 julio 1934.

— *El Hogar*, Buenos Aires, 11 noviembre 1938.

GÜIRALDES, RICARDO: *Martín Fierro*, Buenos Aires, agosto 1924.

— el mismo artículo publicado en folleto por el Museo Güiraldes, San Antonio de Areco, 1939, Imp. Montserrat.
HERRERA MACLEAN, C. A.: *Argentina Libre,* Buenos Aires, 28 enero 1943.
— *Figari.* Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1943.
LAMARCA GUERRICO, J. M.: *Noel,* Buenos Aires, 1 diciembre 1926.
— *Aconcagua,* Buenos Aires, agosto 1934.
LASPLACES, C. A.: *La Nación,* Buenos Aires, 29 abril 1925.
LONGARINI, M.: *La Nación,* Buenos Aires, 23 junio 1921.
LOZANO MOUJÁN, J. M.: Figuras del arte argentino, E. A. García Santos, Buenos Aires, 1925.
— *Áurea,* Buenos Aires, mayo-junio 1928.
LUSSICH, ANGÉLICA: *La Nación,* Buenos Aires, diciembre 1933.
MAUCLAIR, CAMILLE: *La Nación,* Buenos Aires, enero 1924.
— *La Nación,* Buenos Aires, 13 diciembre 1924.
NÚÑEZ, ZULMA: *Atlántida,* Buenos Aires, agosto 1938.
PAGANO, JOSÉ LEÓN: *La Nación,* Buenos Aires, 7 de junio 1923.
— *La Nación,* Buenos Aires, 9 agosto 1924.
— *La Nación,* Buenos Aires, 11 junio 1926.
— *La Nación,* Buenos Aires, 4 junio 1928.
— *La Nación,* Buenos Aires, 22 mayo 1933.
"PERUNGUET": *La Capital,* Rosario de Sta. Fe, 9 noviembre 1926.
PIÑERO, SERGIO: *Martín Fierro,* Buenos Aires 18 de julio 1925.
RINALDINI, JULIO: *La Nación,* Buenos Aires, 11 junio 1923.
— *El Mundo,* Buenos Aires, 12 julio 1938.
— Conferencia pronunciada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 28-9-1938.
— De Leonardo a la pintura contemporánea, Ed. Poseidon, Buenos Aires, setiembre 1942.
ROJAS SILVEIRA, MANUEL: *La Prensa,* Buenos Aires, 8 junio 1924.
— *La Prensa,* Buenos Aires, 13 junio 1926.
— *La Prensa,* Buenos Aires, 18 mayo 1929.
RONZÉ, RAYMOND: *Le Courrier de la Plata,* Buenos Aires, 27 noviembre 1925.
ROUSTAN, DESIRÉ: *La Nación,* Buenos Aires, 7 marzo 1926.
SOIZA REILLY, J. J. DE: *El Hogar,* Buenos Aires, 15 julio 1924.
VAUXCELLES, LOUIS: *Plus Ultra,* Buenos Aires, enero 1924.

VIGIL, CONSTANCIO: *Atlántida*, Buenos Aires, 12 junio 1930.
VILLARREAL, J. M.: *Valoraciones*, La Plata, julio 1926.
TOOMEY, PATRICK: *Argentine Magazine*, Bs. Aires, agosto 1940.
ZANI, GISELDA: Conferencia sobre "Pedro Figari y el Arte Francés", Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 17 julio 1944.
ZUMARÁN, NITA: *Atlántida*, Buenos Aires, 26 julio 1934.

Austria:

PFEFFER, ADOLF: *Neues Wiener Journal*, Viena 15 noviembre 1925.

Bélgica:

BERNARD, CHARLES: *La Nation Belge*, Bruselas 14 enero 1926.
FLOUQUET: *7 Arts*, Bruselas, enero 1926.
DE RADER, A.: *Selections*, Amberes, 1 enero 1926.
E. D.: *Le National*, Bruselas, 13 enero 1926.
H. L.: *Neptune*, Amberes, 8 julio 1931.
PÉRIER, G. D.: *Renaissance d'Occident*, Bruselas, 26 abril 1926.
PIERRARD: *Le Peuple*, Bruselas 15 enero 1926.
SULZBERGER: *Etoile Belge*, Bruselas, 12 enero 1926.
WILMET, L.: *Vingtiéme Siécle*, Bruselas, 13 enero 1926.

Checoeslovaquia:

L. BR.: *Prager Presse*, Praga, 11 julio 1930.

España:

ABRIL, MANUEL: *Blanco y Negro*, Madrid, 27 julio 1930.
BARGA, CORPUS: *El Sol*, Madrid, 12 diciembre 1925.
SUPERVIELLE, JULES: *Revista de Occidente*, Madrid, febrero 1924.

EE. UU de Norteamérica:

AMORÍN, ENRIQUE: *Chicago Tribune*, Chicago, 23 abril 1927.
ANDERSON, ANTHONY: *Sunday Morning Times*, Los Ángeles, California, 2 noviembre 1924.
H. S. C.: *Art News*, New York, noviembre 1925.

KIRSTEIN, LINCOLN: *Time,* New York, 19 abril 1943.
— *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art,* publicaciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, marzo 1943.
LORING, PIERRE: *New York Herald,* New York, 8 abril 1926.
RICHARD, RENÉ: *New York Herald,* New York, 1923.
— *New York Herald,* New York, 1927.
— *New York Herald,* New York, 1928.
— *New York Herald,* New York, 1931.

Francia:

ALEXANDRE, ARSÉNE: *Figaro,* París, 4 noviembre 1923.
— *Figaro,* París, 22 noviembre 1923.
— *Figaro,* París, 18 octubre 1925.
— *Figaro,* París, 22 octubre 1925.
ARY-LEBLOND, MARCEL: *La dépeche Coloniale et Maritime,* París, 8 noviembre 1927.
BARBAGELATA, HUGO: *Revue de l'Amérique Latine,* París, 11 de noviembre 1923.
BARBELIEU, MAURICE: *L'Home Libre,* París, 5 noviembre 1925.
BAUER, GÉRARD: *Petite Gironde,* Burdeos, 14 noviembre 1925.
BONNARD, ABEL: *République Française,* París, 11 noviembre 1923.
CARRÉ, JEAN: *La Vie,* París, 15 noviembre 1928.
CASSOU, JEAN: *Revue de l'Amérique Latine,* París, 1 marzo 1926.
COGNIAT, RAYMOND: *Revue de l'Amérique Latine,* París, 1 junio de 1923.
— *Revue de l'Amérique Latine,* París, 1 diciembre 1925.
— *Renaissance de l'Art Français,* París, agosto 1926.
— *Revue de l'Amérique Latine,* París, 1 diciembre 1927.
— *Revue Française,* París, 17 junio 1928.
— *Paris, Sud et Centre Amérique,* París, 10 noviembre 1928.
— *Revue de l'Amérique Latine,* París, 1 julio 1931.
— *Figaro Artistique,* París, octubre 1931.
CHAVANCE, RENÉ DE: *Liberté,* París, 17 noviembre 1923.
FIERENS, PAUL: *Paris-Journal,* París, 16 noviembre 1923.
— *Journal des Débats,* París 12 noviembre 1927.

FONTEYNE, EDOUARD: *L'Homme Libre,* París, 8 noviembre 1923.
FOREST, LOUIS: *France-Amérique,* París, 20 diciembre 1925.
GEORGE, WALDEMAR: *Amour de l'Art,* París 1 noviembre 1923.
— *Amour de l'Art,* París, 1 noviembre 1925.
GUILLOT MUÑOZ, GERVASIO: *Revue de l'Amérique Latine,* París, 1 noviembre 1925.
HENRIOT, EMILE: *L'Europe Nouvelle,* París, 24 noviembre 1923.
— *L'Opinion,* París, 24 octubre 1925.
— *Le Temps,* París, 23 octubre 1925.
JEAN, RENÉ: *Comœdia,* París, 13 noviembre 1923.
JOSEPH, EDOUARD: *Dictionnaire Biographique des Artistes Contemporains,* París, 1932.
KAHN, GUSTAVE: *Le Quotidien,* París, 15 noviembre 1923.
LESCA, CHARLES: *Revue de l'Amérique Latine,* París, 1 jun. 1923.
LHOTE, ANDRÉ: *Nouvelle Revue Française,* París, 1 dic. 1923.
MARTIN, LOUIS-LÉON: *Paris-Soir,* París, 11 noviembre 1923.
— *Paris-Soir,* París, 6 junio 1931.
MIOMANDRE, FRANCIS DE: *Le Bulletin de la Vie Artistique,* París, 15 marzo 1926.
MONNIER, ANDRÉ: *Le Navire d'Argent,* París, 1 diciembre 1925.
MONSERRAT, ANDRÉS: *Revue de l'Amérique Latine,* París, 10 enero 1928.
PILLEMENT, GEORGE: *Pedro Figari.* Coll. *Les Artistes Nouveaux,* Ed. G. Crés, París, 1930.
— *Vient de Paraître,* París, mayo 1930.
— *Chantecler,* París, 23 mayo 1931.
RAYNAL, MAURICE: *L'Intransigeant,* París, 11 noviembre 1923.
ROUSTAN, DESIRÉ: *Sur l'Art et les Doctrines de M. Pedro Figari,* Ed. de la *Revue de l'Amérique Latine,* París, 1926.
ROUVEYRE, ANDRÉ: *Mercure de France,* París, 1 setiembre 1929.
SAINT-HILAIRE, JULES DE: *Revue du Vrai et du Beau,* París, 25 diciembre 1925.
SALMON, ANDRÉ: *Revue de France,* París, 15 julio 1924.
— *Crapouillot,* París, 1 noviembre 1925.
— *Gringoire,* París, 12 junio 1931.

SUPERVIELLE, JULES: Prefacio al catálogo de la 1ª Exposición, París, 1923.
— *Crapouillot*, París, 1 diciembre 1923.
VAUXCELLES, LOUIS: *Ere Nouvelle*, París, 8 noviembre 1923.

Algunos artículos de importancia aparecidos sin firma en diarios y revistas franceses en los años de 1923 a 1930:

L'Art Contemporain, París, 10 octubre 1926.
Charivari, París, 18 noviembre 1923.
Journal des Débats, París, 15 noviembre 1923.
La Semaine a Paris, París, 12 diciembre 1930.
La Temporada, París, Verano 1927.
La Temporada, París, Invierno 1927-1928.
Le Temps, París, 23 octubre 1925.

Inglaterra:

CRÉMIEUX, BENJAMIN: *The Studio*, Londres, 15 mayo 1926.
KONODY, P. C.: *The Observer*, Londres, mayo 1926.
WILENSKI, B. H.: *The Graphic*, Londres, 1 mayo 1926.
X. X.: *The Sunday Times*, Londres, 20 mayo 1926.

Italia:

FIUME, LIONELLO: *Cronaca Prealpina*, Varese, 24 julio 1931.
— *L'Ora*, Palermo, 29 julio 1931.
G. P.: *Giovedí*, Roma, 29 mayo 1930.
VOLTA, SANDRO: *Il Tevere*, Roma, 29 agosto 1926.

R. O. del Uruguay:

ARGUL, JOSÉ PEDRO: *Turismo en el Uruguay*, Montevideo, julio de 1938.
BARROFFIO, ORESTES: *El Bien Público*, Montevideo, 15 abril 1940.
— *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 26 setiembre 1940.
— *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 22 julio 1943.

Pollo, Sarah: *La Mañana,* Montevideo, 22 noviembre 1933.
— *La Mañana,* Montevideo, 19 enero 1937.
— Suplemento de *La Mañana,* Montevideo, 30-10-1938.
"Boy": *El Plata,* Montevideo, 25 abril 1924.
— *El Plata,* Montevideo, 5 mayo 1924.
— *El Plata,* Montevideo, 8 mayo 1924.
— *El Plata,* Montevideo, 9 setiembre 1924.
— *El Plata,* Montevideo, 30 noviembre 1933.
Candin, Pascual: *El Bien Público,* Montevideo, 13 octubre 1936.
Del Cioppo, A.: *Tribuna Cultural,* Montevideo, Nº 11.
Demolins, Maurice: *La Mañana,* Montevideo, 31 diciembre 1922.
Dura, A. S.: *La Mañana,* Montevideo, 14 mayo 1924.
Figueira, J. H.: *La Noche,* Montevideo, 16 febrero 1922.
Filartigas, J. M.: *Impresiones poemáticas,* Edit. La Cruz del Sur, Montevideo, 1927.
Gordon, E. L.: *Tribuna Popular,* Montevideo, 28 abril 1924.
Gordon, Jacobo: *El Bien Público,* Montevideo, 21 marzo 1924.
— *El Bien Público,* Montevideo, 20 abril 1924.
— *El Bien Público,* Montevideo, 28 noviembre 1930.
Güiraldes, Manuel: *Imparcial,* Montevideo, 2 julio 1928.
Hartmann Quijano, E.:*El Telégrafo,* Montevideo, 25 dic. 1921.
Herrera Mac-Lean, C. A.: *La Mañana,* Montevideo, 28 diciembre 1921.
— *La Mañana,* Montevideo, 31 diciembre 1922.
— *Imparcial,* Montevideo, 2 julio 1928.
— *El Diario,* Montevideo, 3 agosto 1938.
— *Revista Nacional,* Montevideo, agosto 1938.
Hourticq, Louis: *El Día,* Montevideo, 2 octubre 1923.
Ibarbourou, Juana de: *La Democracia,* Montev., 22 mayo 1924.
Ipuche, Pedro L.: *La Mañana,* Montevideo, 9 abril 1924.
Lacalle, Carlos: *Mundo Uruguayo,* Montevideo, 10 oct. 1935.
— Folleto sobre Figari, en separata de los *Anales de Enseñanza Secundaria,* Montevideo, setiembre 1938.
— *Hogar y Decoración,* Montevideo, Nº II.
Laroche, Fernando: Conferencia pronunciada en 1921, publicada en folleto por las ediciones del Comité France-Amérique, Montevideo, 1923.

LASPLACES, ALBERTO: *El Día,* Montevideo, 31 enero 1924.
— *El Día,* Montevideo, 26 abril 1924.
— *El Día,* Montevideo, octubre 1926.
— *La Cruz del Sur,* Montevideo, abril 1927.
— *El Día,* Montevideo, octubre 1926.
— *El Día,* Montevideo, 21 agosto 1938.
LENZI, CARLOS CÉSAR: *La Mañana,* Montevideo, 8 mayo 1924.
MINELLI GONZÁLEZ, PAUL: *La Mañana,* Montevideo, 6 enero 1924.
MORA GUARNIDO, J.: *Ariel,* Montevideo, julio 1924.
MORATORIO, OROSMÁN: *El País,* Montevideo, 30 abril 1924.
MOREY OTERO, S.: *El Terruño,* Montevideo, Nº 253.
NOEL, MARTÍN: Conferencia pronunciada en la Universidad de Montevideo, 21 setiembre 1938.
"ONE": *El Diario,* Montevideo, 26 de abril 1924.
PEREDA VALDÉS, ILDEFONSO: *La Democracia,* Montevideo, 20 abril 1924.
— *La Cruz del Sur,* Montevideo, 1924.
— *Negros esclavos y negros libres,* edición del Ministerio de Instrucción Pública, Montevideo, 1941.
PINTO, ERNESTO, *Anales,* Montevideo, Octubre-Noviembre 1937.
PODESTÁ, J. Mª: *Alfar,* Montevideo, Nº 80, 1942.
RADAELLI, M.: *El Plata,* Montevideo, 23 diciembre 1921.
REYLES, CARLOS: *La Mañana,* Montevideo, febrero 1931.
RICALDONI, H. L.: *El Pueblo,* Montevideo, 10 noviembre 1933.
— *La Mañana,* Montevideo, 23 junio 1934.
RINALDINI, JULIO: Conferencia pronunciada en los cursos de Arte y Cultura Popular, Universidad de Montevideo, 4 octubre de 1924.
"SAC": *La Democracia,* Montevideo, 12 junio 1923.
SALTERAIN HERRERA, EDUARDO DE: *La Mañana,* Mont., abril 1924.
— *La Mañana,* Montevideo, 28 octubre 1933.
SCARZOLO TRAVIESO, LUIS: *Diario del Plata,* Montevideo, 25 junio 1924.
SILVA VALDÉS, FERNÁN: *La Democracia,* Montevideo, 23 diciembre 1921.
— *La Mañana,* Montevideo, 25 febrero 1923.

VITUREIRA, CIPRIANO SANTIAGO: *Alfar*, Montevideo, Nº 76, agosto de 1936.

— *Arte Simple*, Edic. Nueva América Montevideo 1937.

ZANI GISELDA: *Síntesis*, Montevideo, Año 1 Nº II, 1935.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, JOSÉ LUIS: Conferencia pronunciada en "Amigos del Arte", Montevideo, 23 abril 1942.

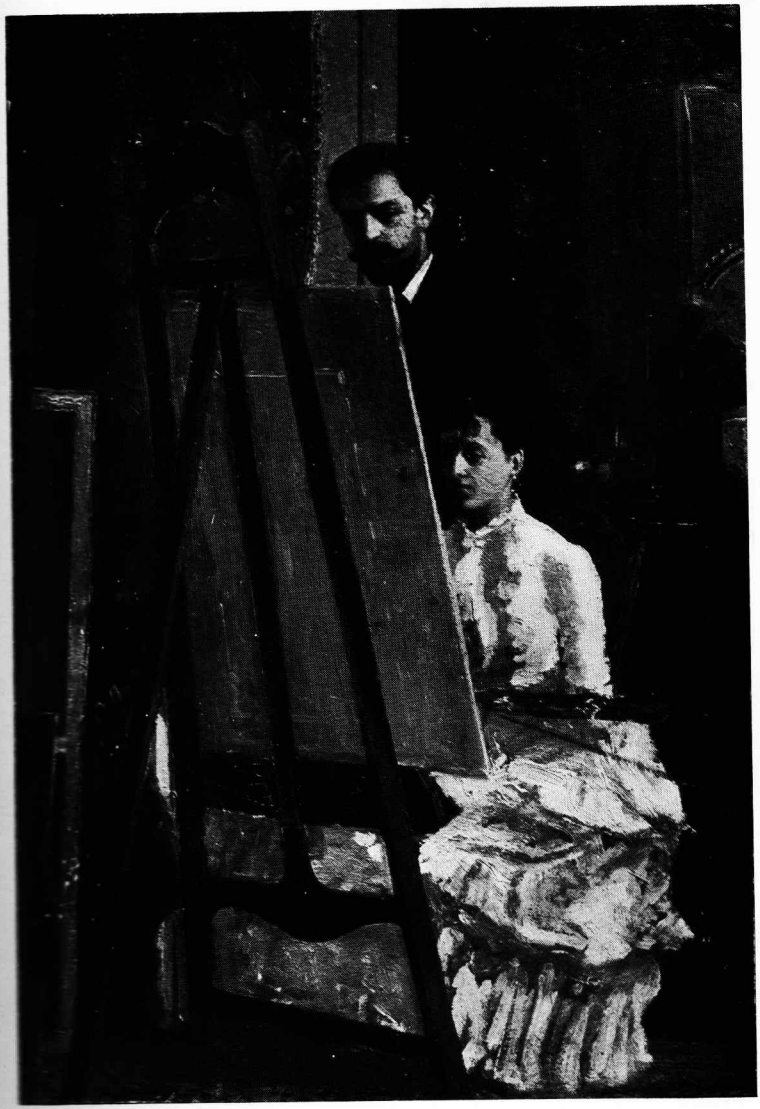
ZUM FELDE, ALBERTO: *Diario Español*, Montevideo, 27 abril 1923.

— *El Día*, Montevideo, 3 mayo 1942.

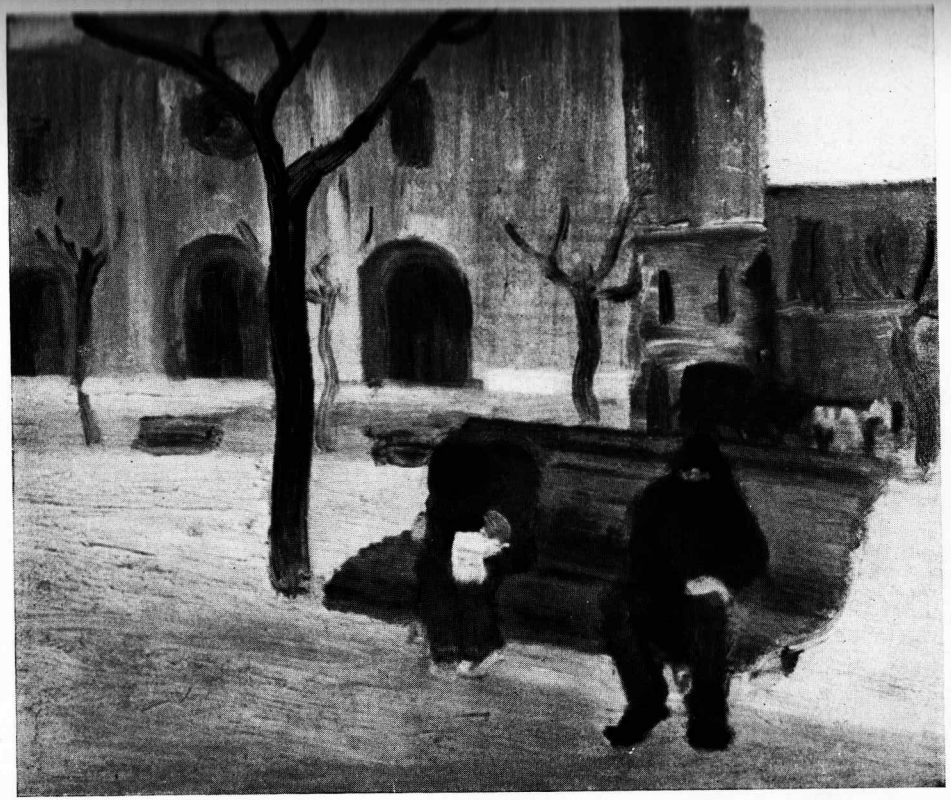
VARIOS: Un folleto titulado *Figari*, edición Cuadernos del Centenario, Nº II, Montevideo 1930. Contiene notas de: Filartigas, Fierens, Henriot, Ipuche, Lhote, Pillement, Salmon y Supervielle.

FADEFB

LÁMINAS



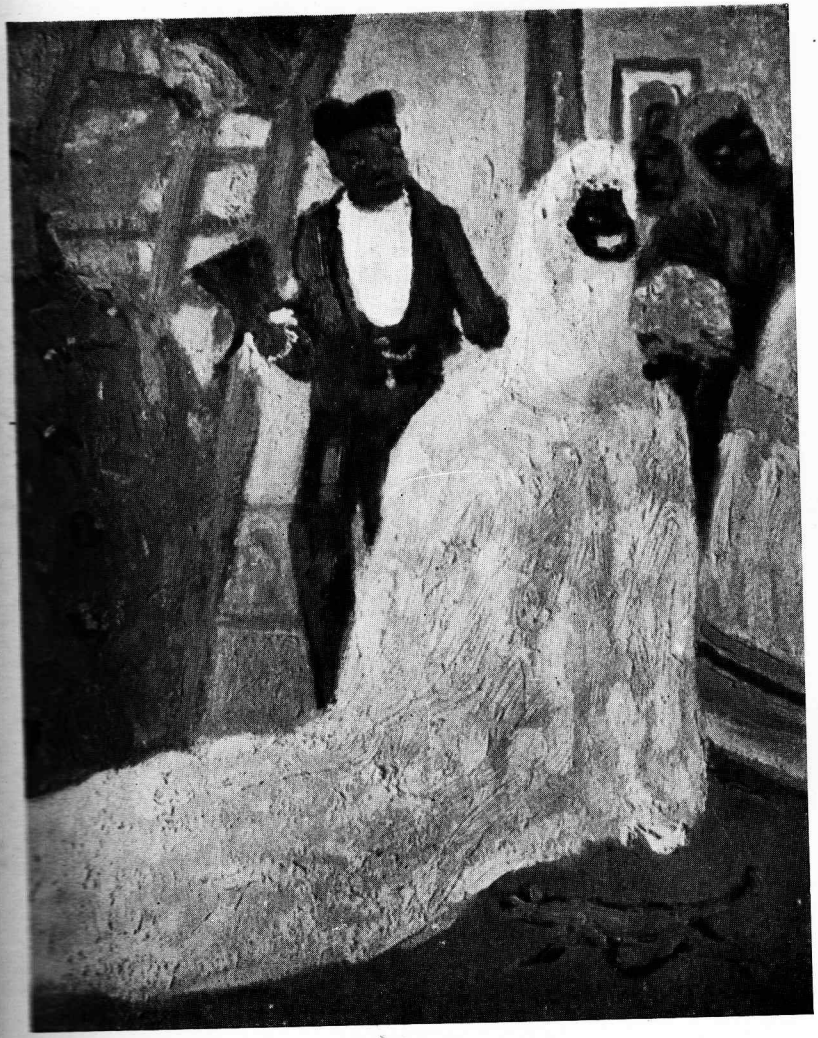
RETRATO DEL ARTISTA CON SU ESPOSA.
Prop. Pedro Figari (hijo), Montevideo.



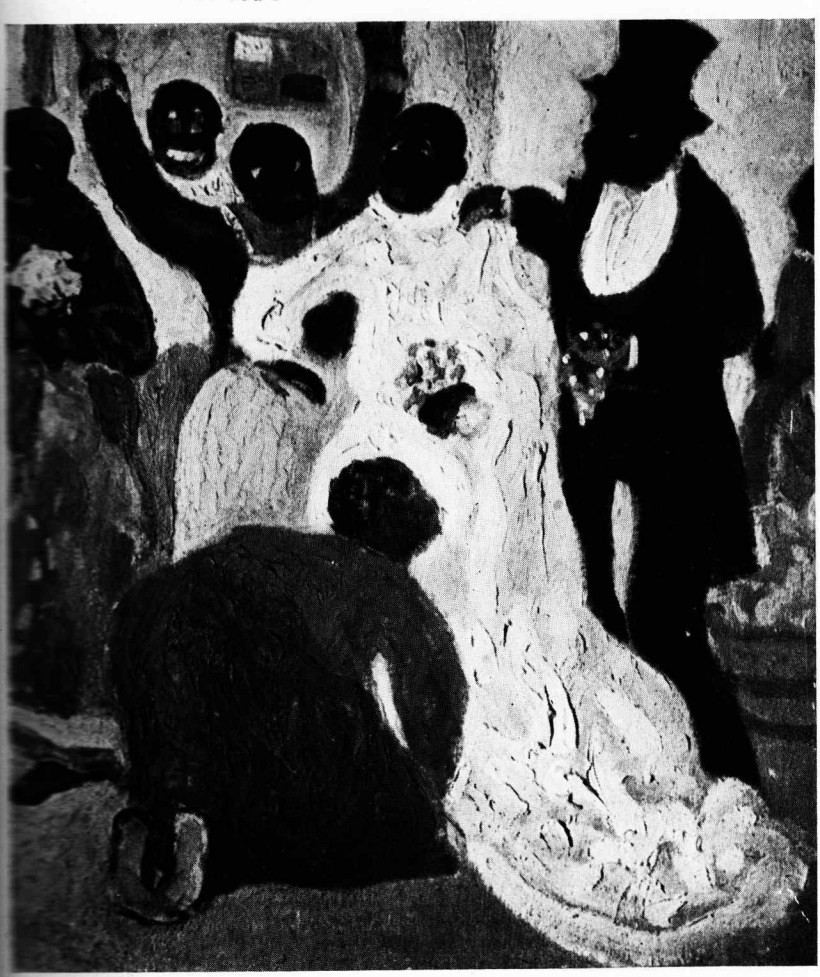
PLAZA DE LA MATRIZ.
Prop. Fernando Pereda, Montevideo.

DOBLE BODA.

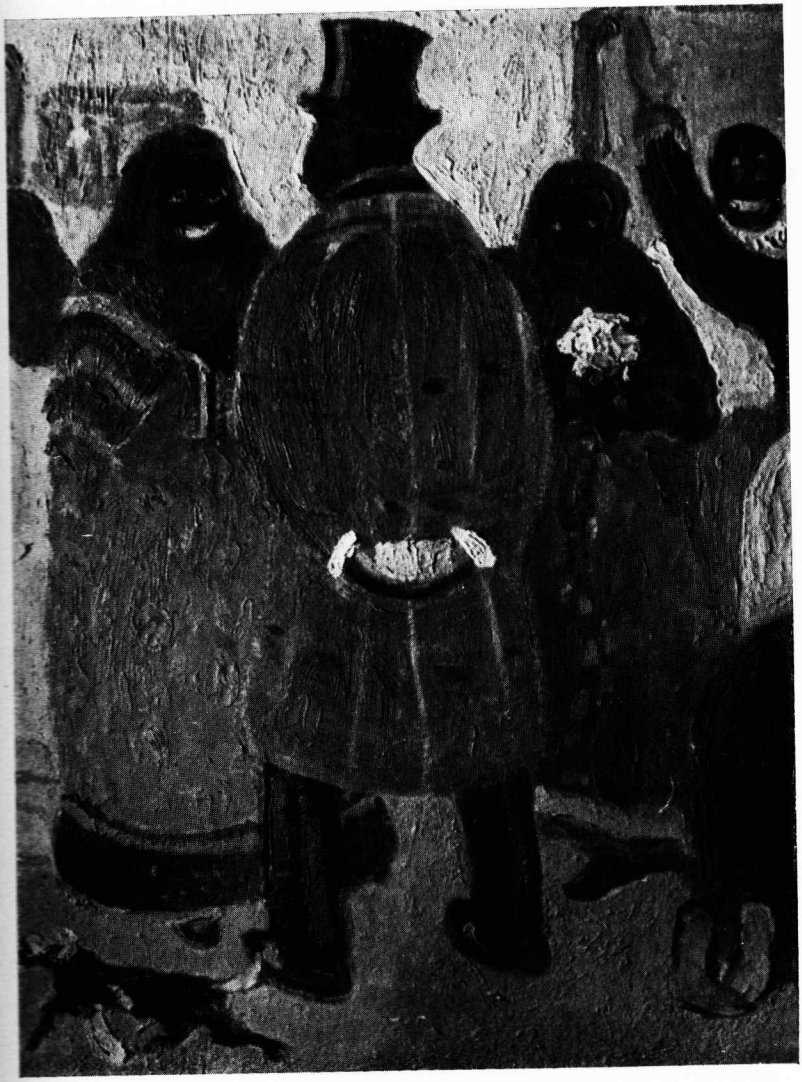
Prop. Pedro Figari (hijo), Montevideo.



DOBLE BODA, *detalle.*



DOBLE BODA, *detalle.*



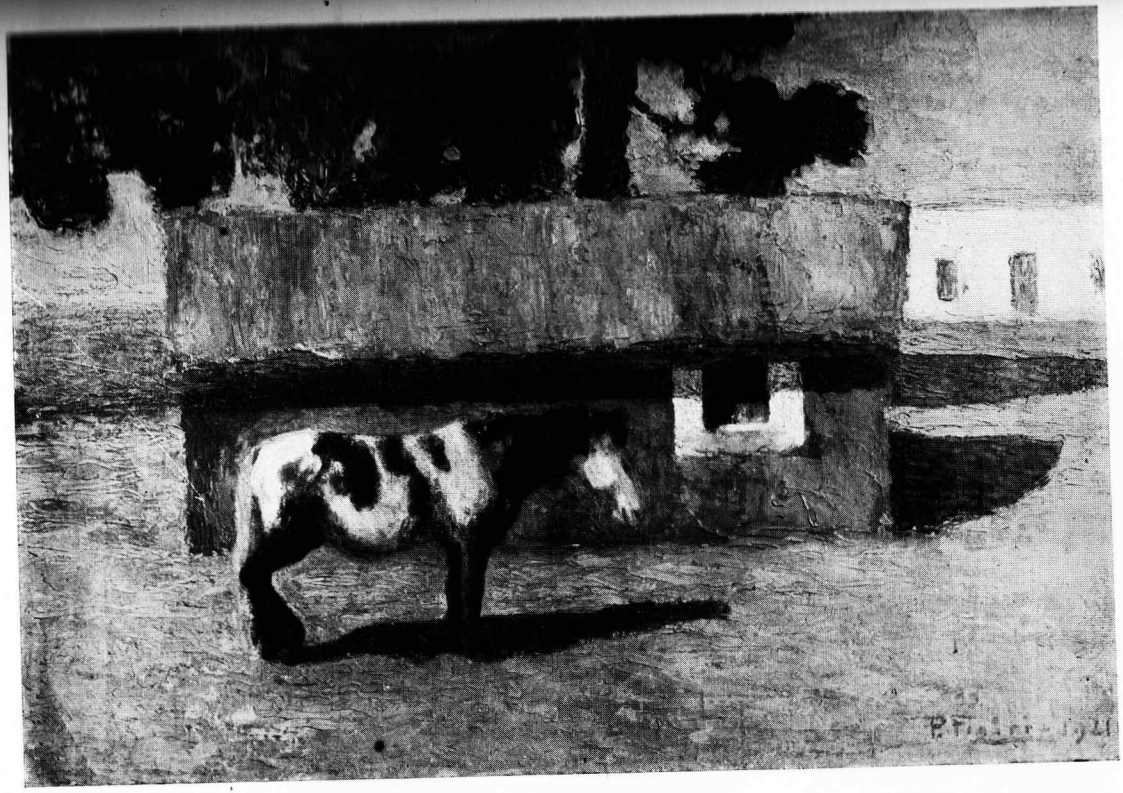
DOBLE BODA, *detalle.*

CANDOMBE.

Prop. Isabel Figari, Montevideo.

CANDOMBE, *detalle.*

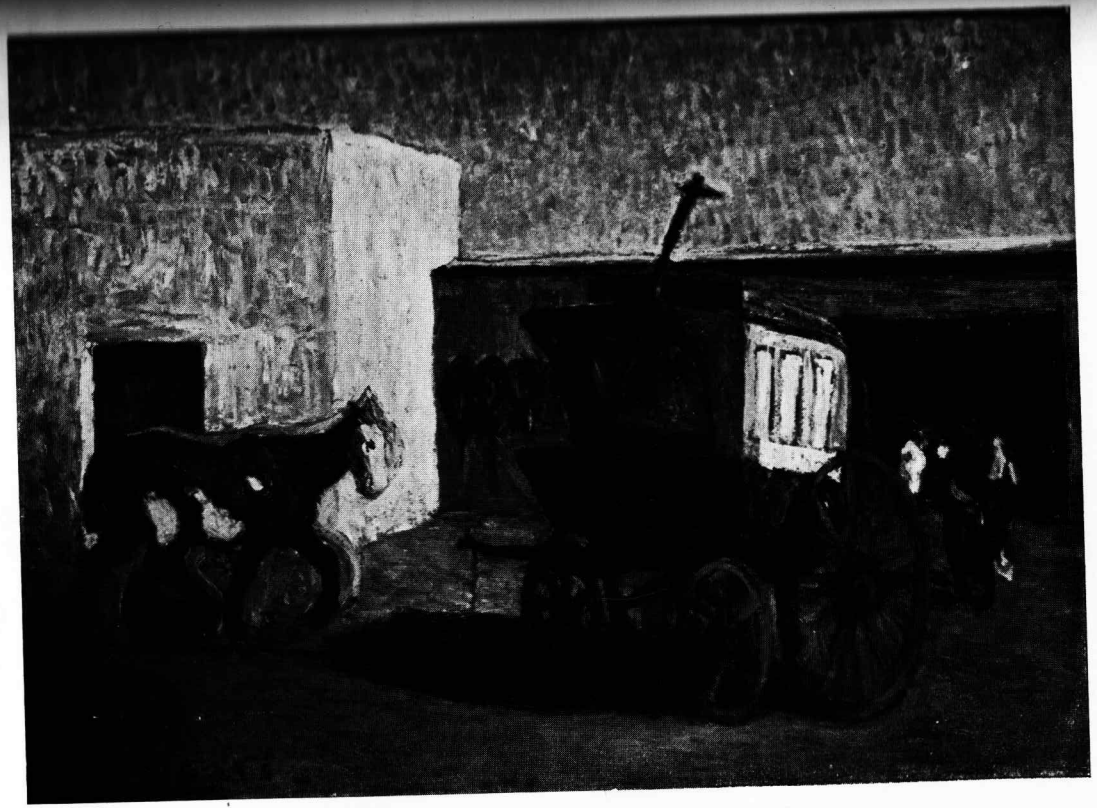
HACIENDO RECOMENDACIONES A LA ESCLAVA-REINA.
Prop. Alberto Zum-Felde, Montevideo.



EL PETIZO DEL RANCHO.
Prop. Delia Figari de Herrera, Montevideo.

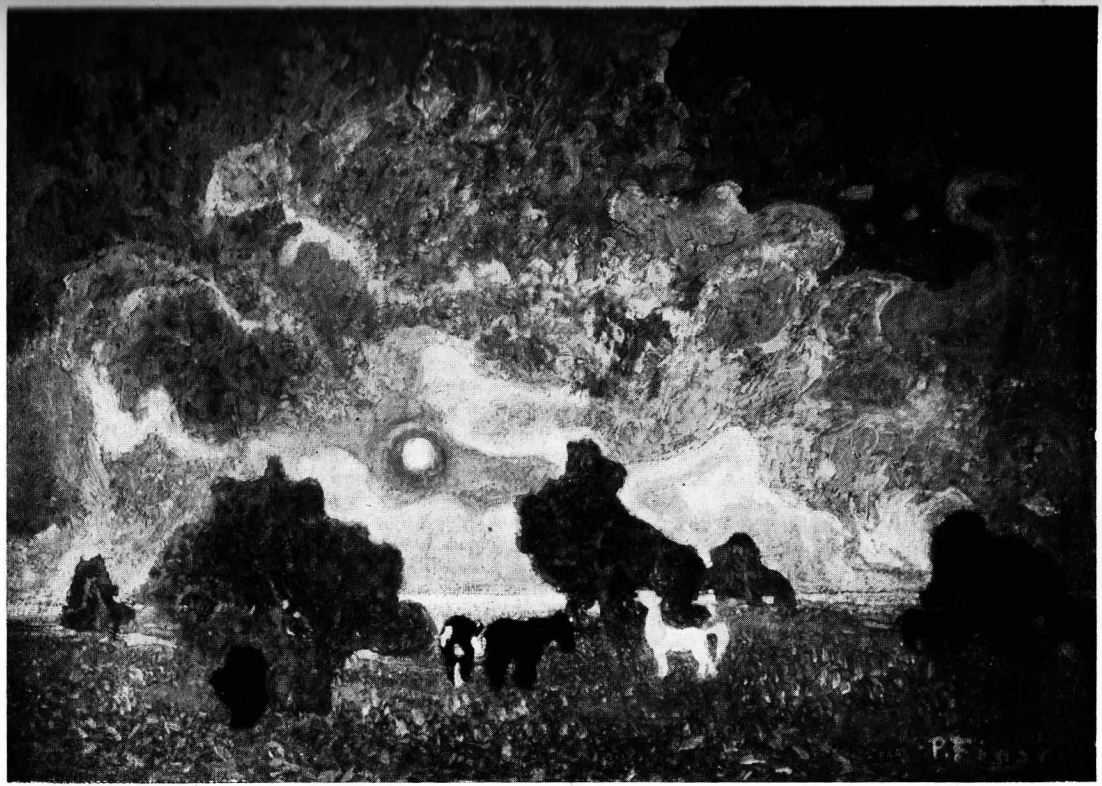
MATUNGOS.

Prop. María Elena Figari de Regidor, Montevideo.



LA POSADA.

Prop. María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

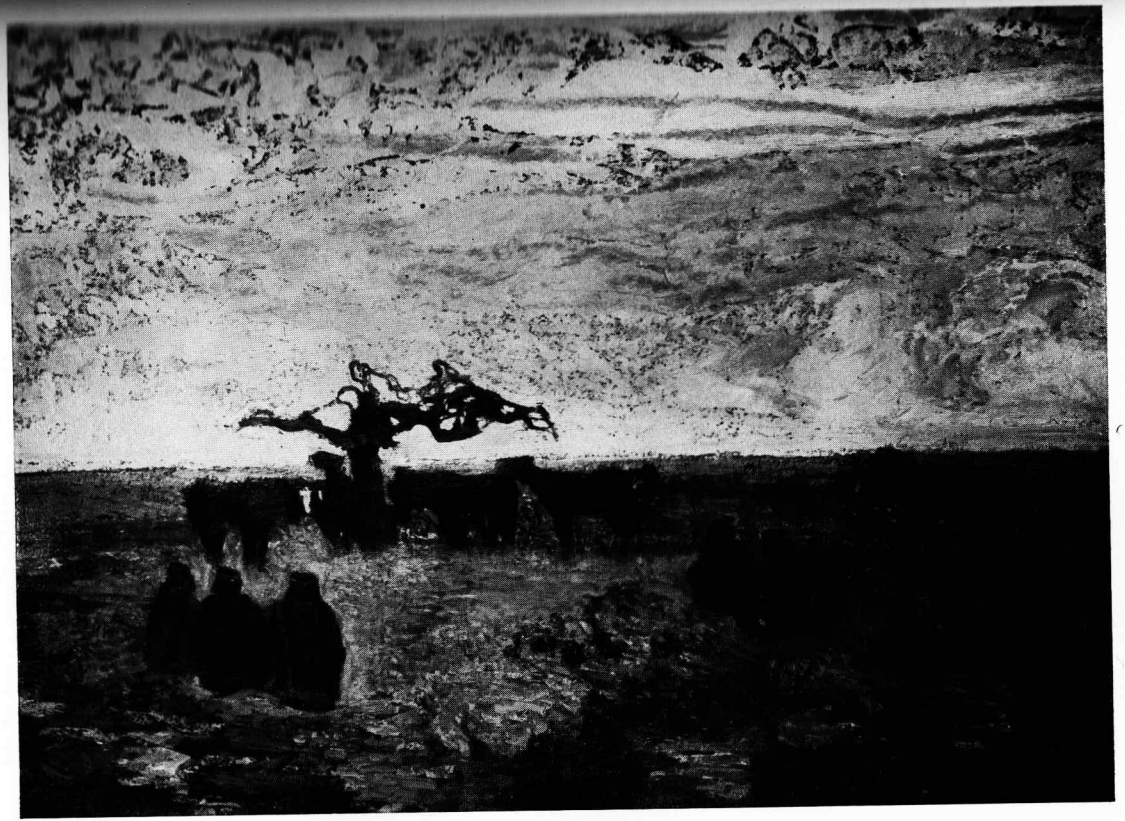


EN EL POTRERO.

Prop. del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

LA DILIGENCIA.

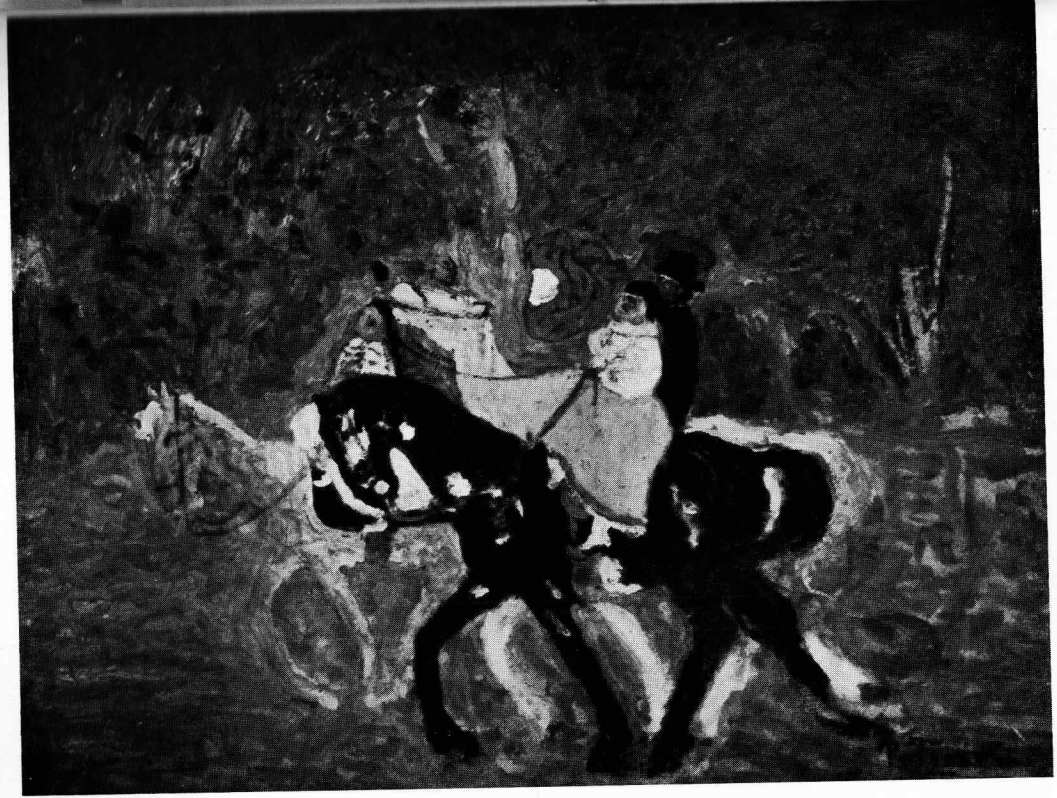
Prop. Arqto. Rafael Ruano, Montevideo.



INDIOS EN EL CAMPO.
Prop. Alejandro Shaw, Buenos Aires.

LA MUERTE DE QUIROGA.

Prop. Arqto. Rafael Ruano, Montevideo.



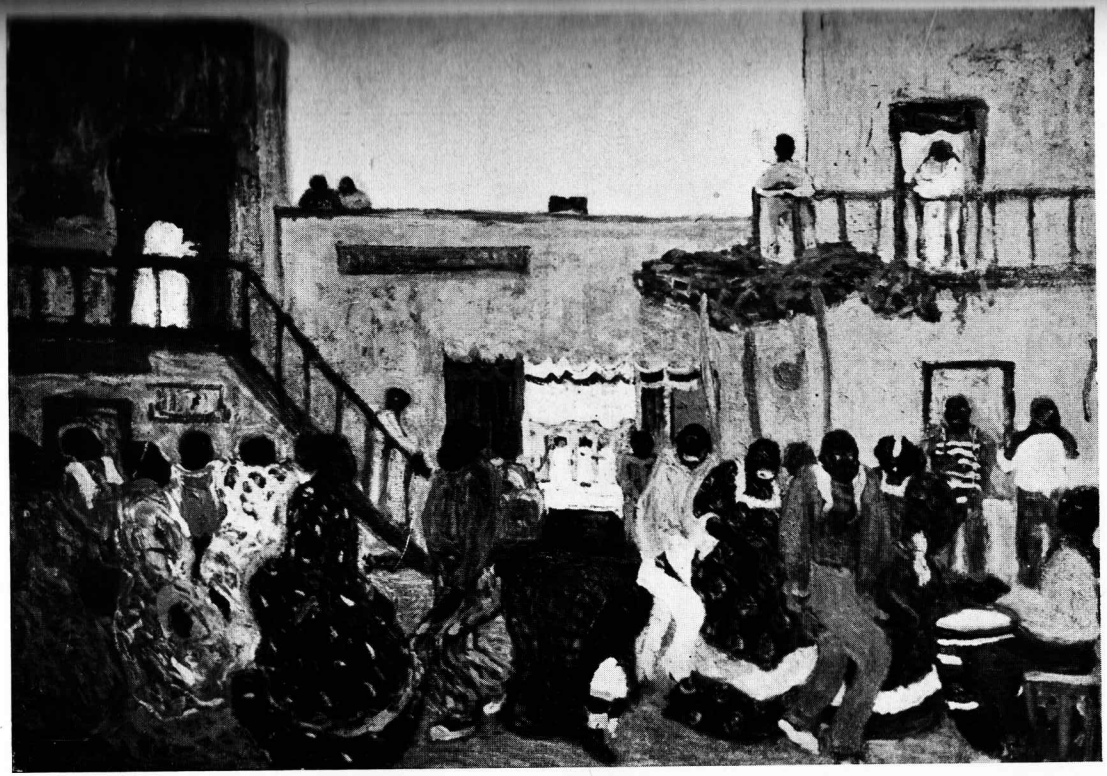
DE PASEO.

Prop. María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

CANDOMBE, *Premio Banco de la República.*
Prop. Banco de la República, Montevideo.

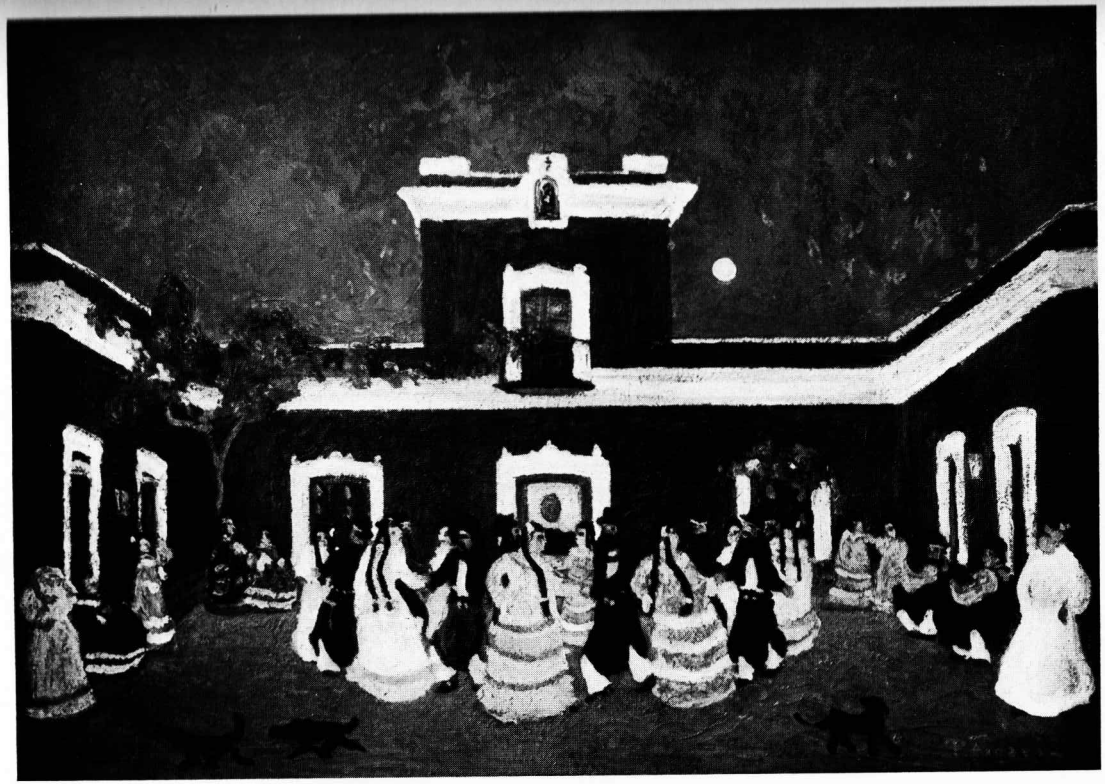
BAILONGO.

Prop. María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

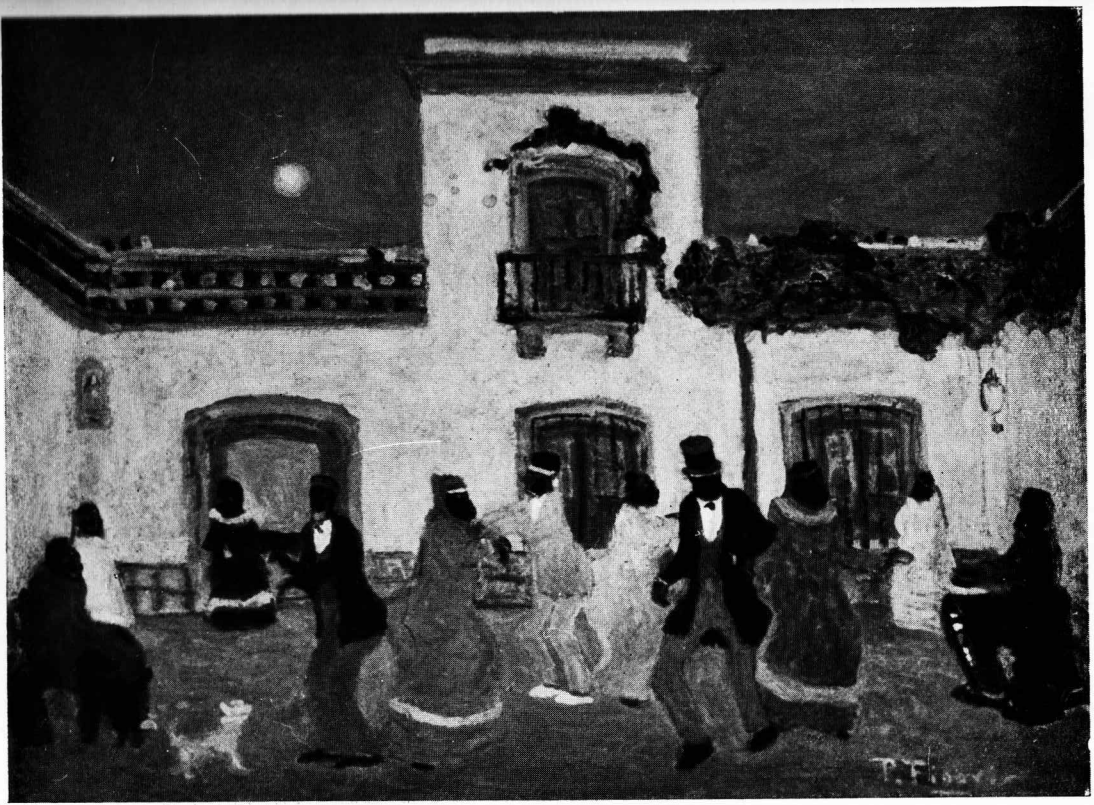


CANDOMBE.

Prop. Sucesión Figari, Montevideo.

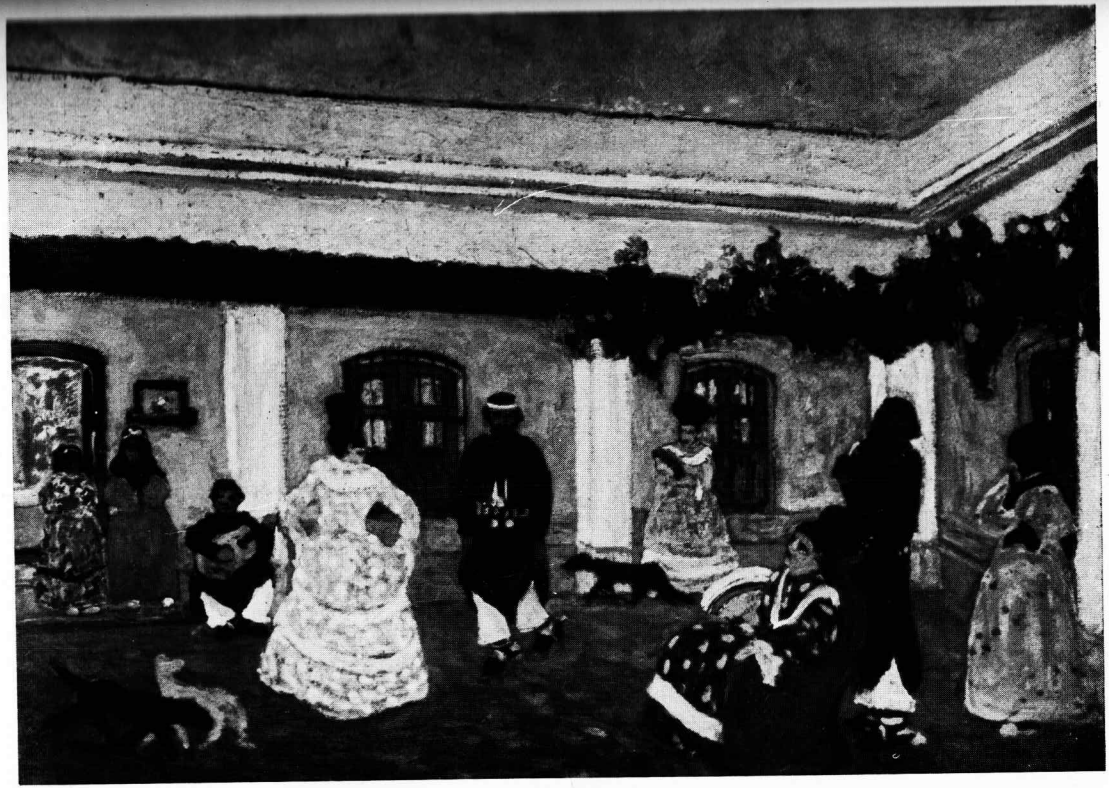


PERICÓN EN EL PATIO.
Prop. Sucesión Figari, Montevideo.

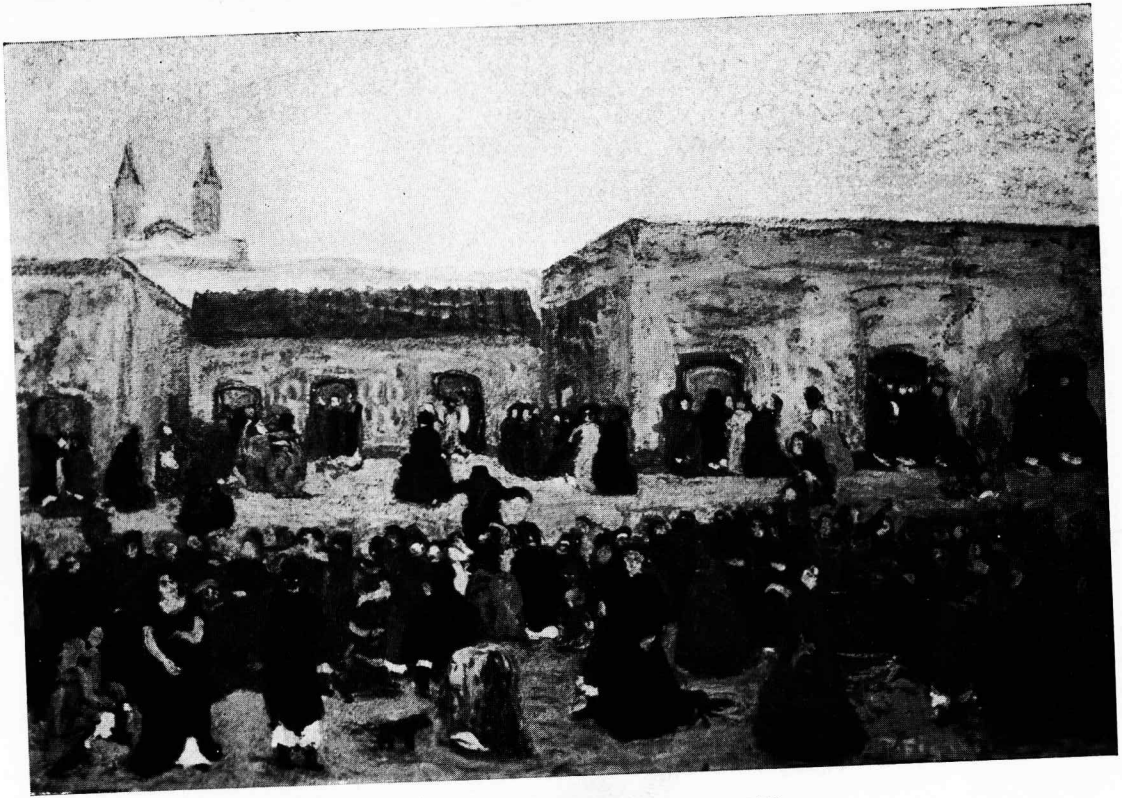


MIRADOR ROSADO.

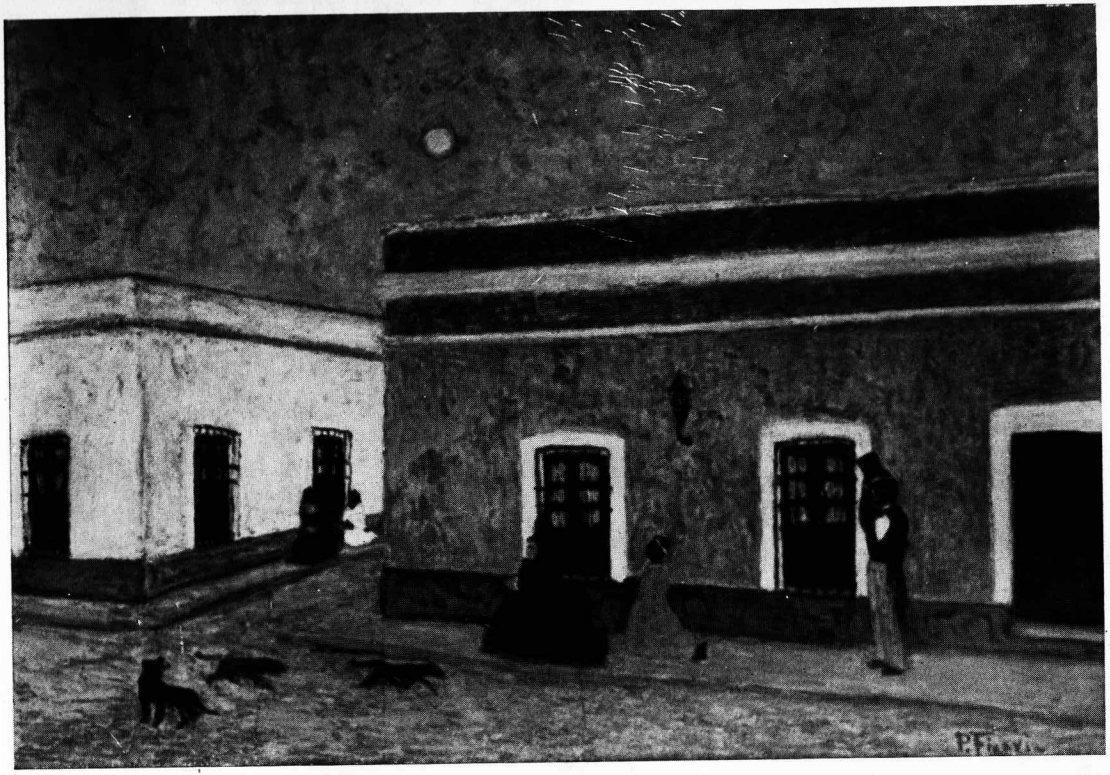
Prop. María Elena Figari de Regidor, Montevideo.



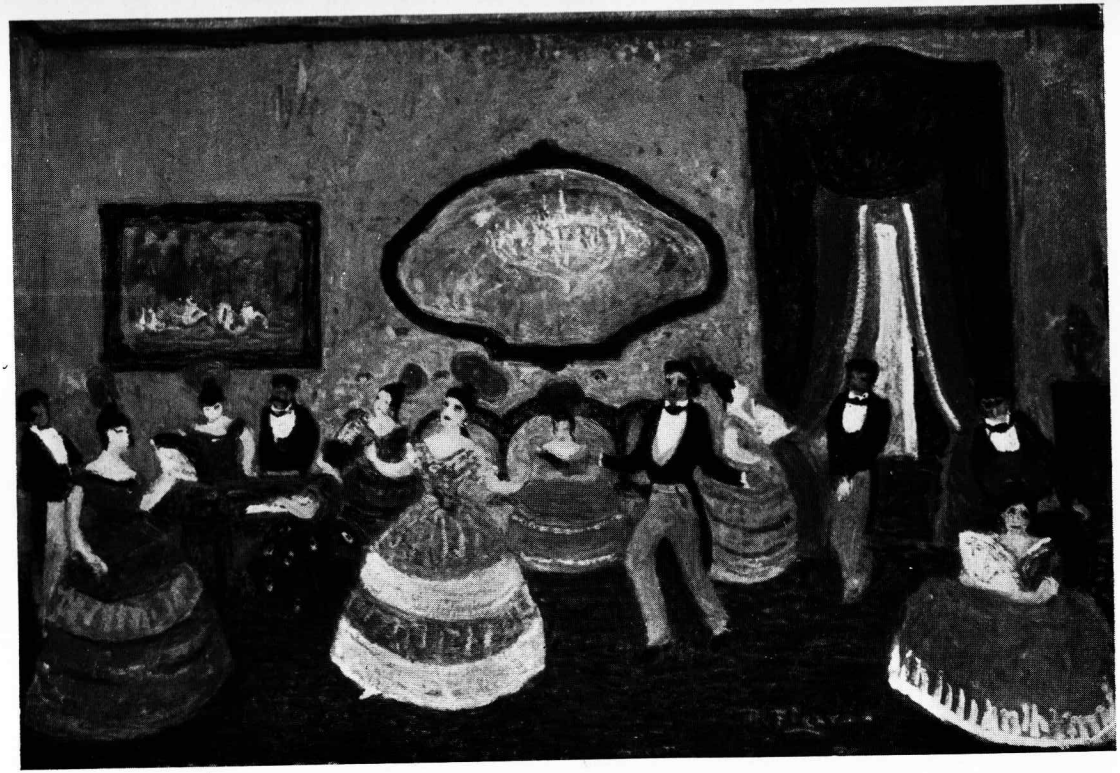
"GATO" EN LA VIEJA ESTANCIA.
Prop. Sucesión Figari, Montevideo.



BARRIO DE CUARTELERAS FEDERALES.
Prop. Sucesión Figari, Montevideo.



TOQUE DE ORACIÓN.
Prop. Sucesión Figari, Montevideo.

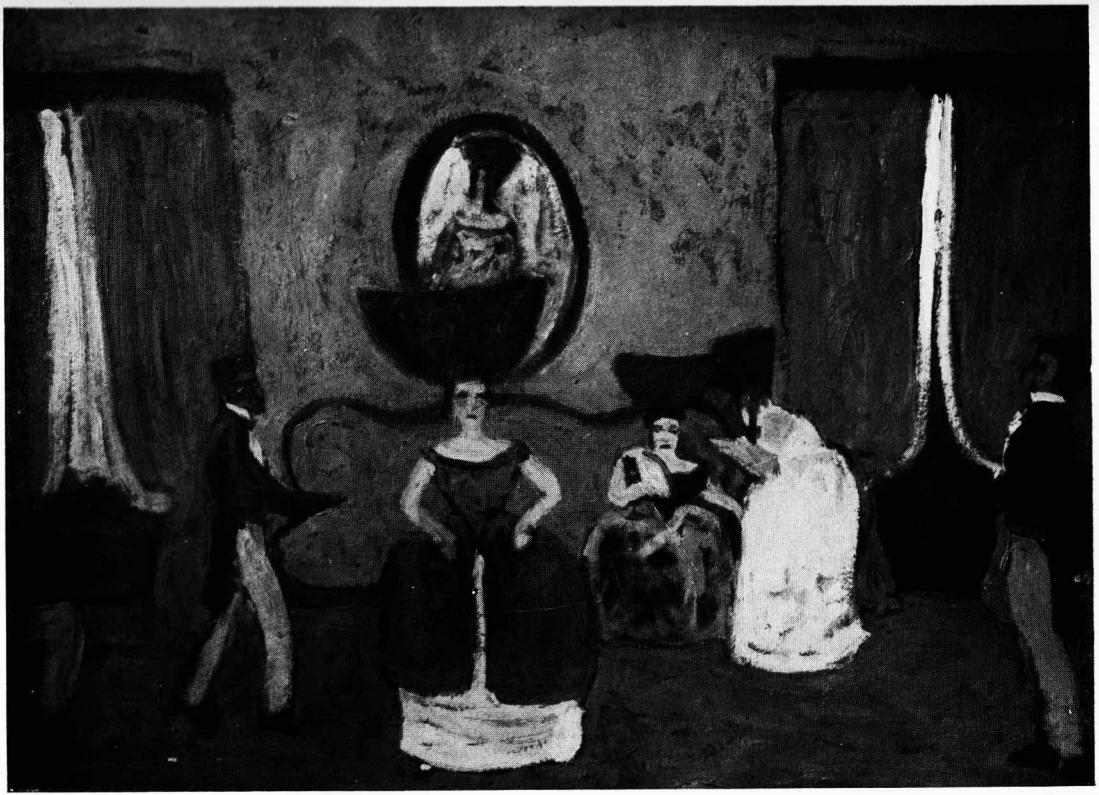


REUNIÓN COLONIAL.

Prop. María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

DAMAS ANTIGUAS.

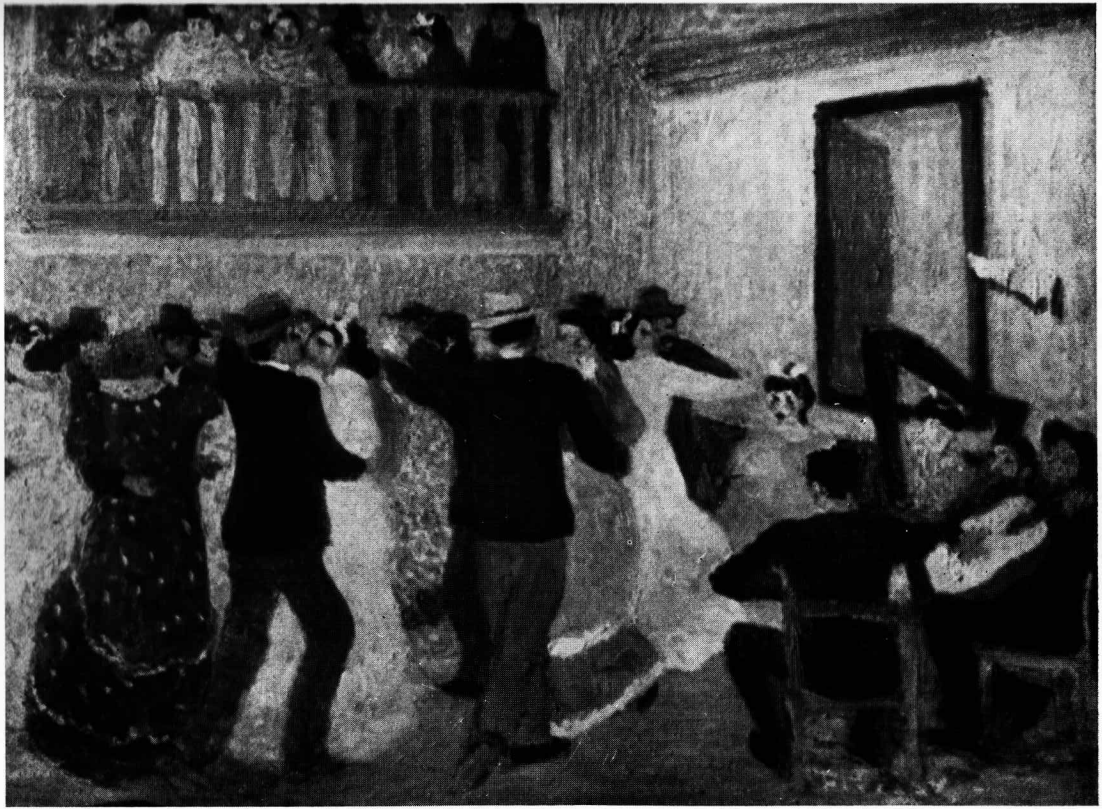
Prop. Emma Figari, Buenos Aires.



ESPERANDO LAS VISITAS.
Prop. Sucesión Figari, Montevideo.

MATEANDO.

Prop. Sucesión Figari, Montevideo.



BAILONGO.

Prop. Sucesión Figari, Montevideo.

BAILE CRIOLLO.

Prop. Sr. Charles Page, Washington.

BAILE CRIOLLO.

Prop. María Elena Figari de Regidor, Montevideo.

[Flve F B

Esta monografía de Pedro Figari por Giselda Zani, con treinta y dos grabados ejecutados por la casa Nagel, acabóse de imprimir el día 22 de setiembre de 1944, en los talleres de la IMPRENTA LÓPEZ, Perú 666, Buenos Aires.